

Da Nostalgia à Contemporaneidade.

Uma pesquisa para um Projecto. Projecto(s) e Processos para uma Pesquisa

Marisa Alexandra da Fonte Oliveira

FAUP

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

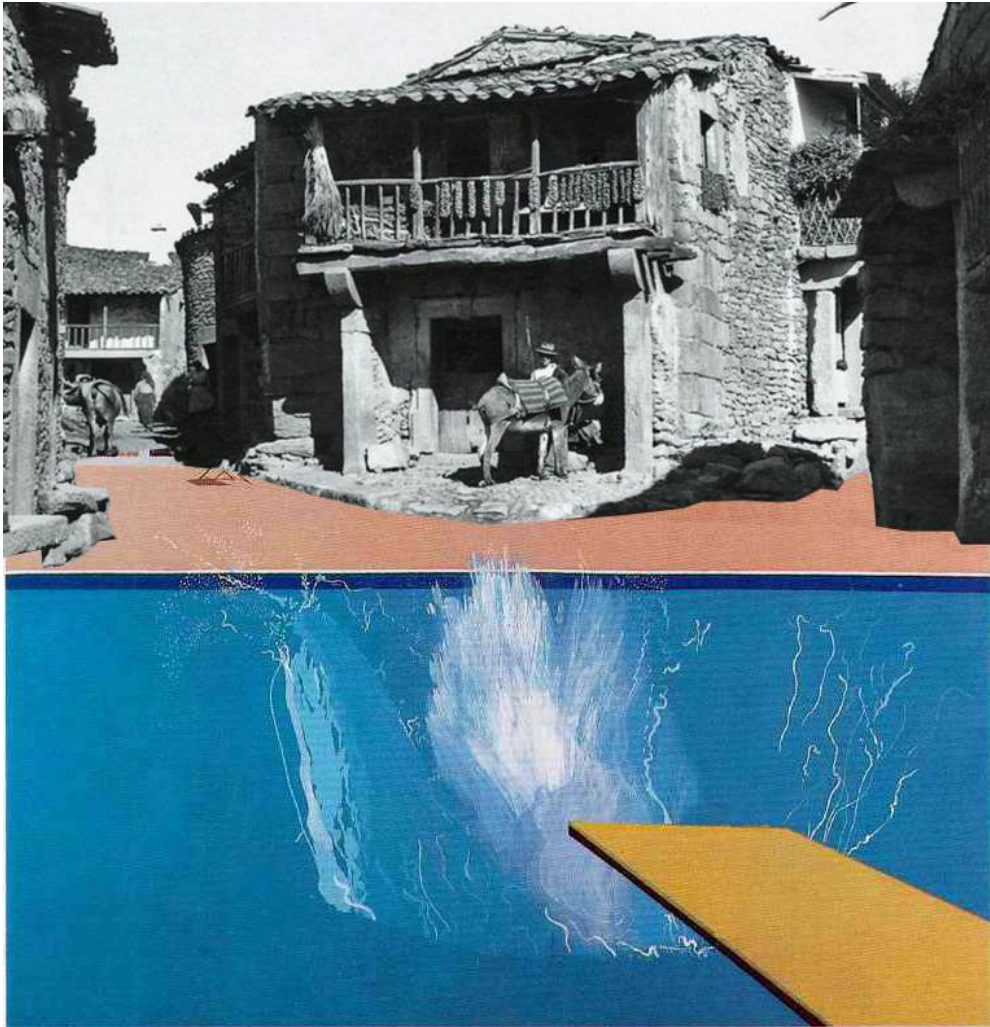
2015/2016

Dissertação orientada pelo Arquitecto Francisco Vieira de Campos

Por opção da autora, manteve-se nesta Dissertação de Mestrado, o antigo Acordo Ortográfico.

As citações utilizadas encontram-se nas suas respectivas línguas originais para que se mantenha o rigor e sentido de cada expressão.

Algumas das imagens apresentadas foram recortadas e/ou sofreram alteração cromática relativamente às originais.



Combina!
Miguel Santos, 2015

Agradecimentos

ao arquitecto Francisco Vieira de Campos, pela disponibilidade e pela crítica assertiva,
à minha família,
ao Carlos, ao Miguel, à Cati, à Xu, ao Tiago, à Nádia, ao Faria,
Obrigada.

Índice

.

I. Ruína, Memória, Architectura

Ruína, p.23

Memória, p.29

Memória enquanto fundação da identidade individual e colectiva, p. 31

Memória e Architectura, p.33

Architectura na experiência da memória, p.33

Memória na experiência da arquitectura, p.37

Esquecer, p.43

Ruína enquanto Memória, p.45

Sicília, p.49

Cretto di Gibellina, p.53

Piazza Alicia, ruas e área adjacente, e reconstrução da *Chieza Madre* no centro

histórico de Salemi, p. 61

Memória da Casa, p.65

A casa na experiência da memória individual/ A memória individual na experiência da casa, p.65

II. Posturas de Intervenção

Sobre a singularidade de cada intervenção, p.75

Teorias da Intervenção na Pré-Existência, p. 77

Reutilização, p.77

Instrumento para a Tradição, p.79

Restauro (Estilístico), p.81

Não à Intervenção, p.85

Síntese: *Conservare o Restaurare*, p.87

Carta de Atenas (1931), Carta de Veneza (1964), Carta de Cracóvia (2000), p.87

Contraste, p.89

Analogia, p. 91

Confronto - Estratégias de Intervenção na Ruína, p.93

Por dentro: *Casa E/C*, p.99

Por dentro: *Casa d' Estate*, p.101

Por fora: *Teatro Thalia*, p.103

Entre: *Astley Castle*, p.107

Ao lado: *Casa em Baião*, p.111

Com (Reconstruir): *Reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro numa pousada*, p.113

III. Circunstância

Lugar, p.121

Território, Topografia, Clima, Geologia, p.121

Relação da ruína da casa como território, p.123

Paisagem, p.125

Presença da ruína na paisagem, p.127

Paisagem específica, p.129

Lugar Específico, p.135

Programa, p.137

A memória presente da casa, p.137

Implantação, p.141

Forma, p.145

Função, p.147

Materialidade, p.151

A potencialidade tectónica do uso do material na “Arquitectura Popular Portuguesa”, p.151

Granito- elemento base do sistema construtivo, p.157

A natureza da parede de granito, p.157

Características e condicionantes da “alvenaria de granito “enquanto sistema construtivo”, p.159

Tipos de Alvenarias Existentes, p.159

A materialidade específica, p.161

Paredes, p.161

Vãos, p.163

IV. Proposta de Intervenção

Entre a revelação crítica da realidade e a proposta da sua intervenção, p.169

Programa, p.173

Construção da Ideia, p.177

A lição de Alison e Peter Smithson : *Solar Pavilion*, 1961-1962, p.179

De volta à construção da ideia, p.183

Desenhar a ideia, p.185

Projecto

Implantação, p.189

Concepção e Organização Formal : Usar a memória como molde para a casa e a casa como molde para a memória, p.191

Materialidade

A parede que nasce do molde da ruína, p.197

Material, p.197

Materialidade específica, p.201

Paredes, p.201

Cobertura, p.203

Vãos, p.205

Nota Final, p.209

Desenhos de Projecto

Desenhos de Levantamento

Referências Bibliográficas

Índice de Imagens

Fazer Projecto de Architectura implica cumprir a terra e o mundo localmente, demonstrando poeticamente um território, um programa e uma materialidade em síntese única, em espaço arquitectónico. Longe do universo platónico da coisa a priori, o espaço arquitectónico entende-se como registo concreto que resulta desse processo específico de delimitação, simulação e ajuste de algo tão pleno, multissensorial e convidativo à vida quanto exacto no habitar que a obra revelará.¹

¹ Rodeia, João Belo- *Precisões*. In RODRIGUES, José Manuel [et al.]- *Teoria e Crítica de Architectura: século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos. 2010, p.1009

Resumo

A presente dissertação é reflexo da investigação e processo de trabalho realizados para o desenho de um projecto. Trata-se de uma intervenção numa casa em ruínas, com vista à sua reutilização. Um projecto que, devido à condição inerente à pré-existência e ao problema de reconversão que coloca, serve de ponto de partida para um campo de pesquisa preciso. Como intervir num edifício em estado de ruína, entre a impossibilidade de repor a sua circunstância inicial e a memória material da passagem do Tempo, é a questão que se impõe quando a necessidade da sua transformação se faz presente.

Como complemento à pesquisa teórica, às referências e ao processo de projecto, realizou-se uma viagem à Sicília, em Julho de 2015, que teve uma influência inegável na consolidação de conhecimentos e na tentativa de resposta ao problema que se coloca.

O presente trabalho encontra-se dividido em quatro momentos.

No primeiro momento fala-se dos temas que incitam o projecto de reconversão da ruína da casa: Ruína, Memória e Arquitectura. Não se pretende fazer uma recensão extensiva do significado de cada um destes termos, mas sim mostrar a postura pessoal que se construiu da resposta às inquietações do processo de projecto. Procura-se perceber os significados, as possibilidades e as dificuldades de um edifício em estado de ruína enquanto material de projecto, e as emoções que pode provocar no Homem que o observa e percorre. Para se compreender a extensão da sua influência no Homem, torna-se inevitável recorrer à relação entre memória e arquitectura, particularmente na potencialidade do espaço doméstico enquanto dispositivo de memória pessoal. São apresentadas duas intervenções que se tornam referências incontornáveis pela forma paradigmática como usam a memória para redesenhar o espaço colectivo em ruínas.

No segundo momento, concentramo-nos no problema que se pretende aprofundar – como intervir numa pré-existência. Partindo da consciência que cada uma das posturas de intervenção surge de um problema de interpretação e de um determinado contexto cultural, procura-se descortinar os principais critérios de intervenção que existiram ao longo da história da arquitectura, como alicerces de ideias de projecto que têm consequências distintas na transformação do carácter e da experiência da pré-existência. Tendo em conta o nosso momento presente, recorre-se à exposição de interpretações contemporâneas que resultam em formas distintas de materializar o limite e o diálogo entre a arquitectura construída no presente e os fragmentos passados. Como critério para a seleção destes exemplos tem-se em consideração a unidade final do objecto arquitectónico, assim como a clara legibilidade, independência e identidade de cada tempo.

No terceiro momento é apresentada a circunstância sobre a qual se irá realizar a proposta de intervenção enquanto lugar, portador da memória de um programa e de uma materialidade específica. Assim, pretendemos conhecê-la enquanto lugar, na sua condição física e cultural, que se revela na sua relação com o território e na paisagem. Pretendemos conhecê-la através da memória do programa que lhe deu forma e significado. Pretendemos conhecê-la na sua dimensão material, entendendo os fragmentos da ruína como material pertinente de projecto portador de uma certa natureza, de capacidades e limitações, de uma “tectónica” evidente.

Este conhecimento da circunstância revela-se fundamental para que se restabeleça o diálogo com este lugar abandonado e para a consciência do que se modificou e do que se mantém no confronto com o momento presente.

No quarto momento é apresentada a proposta de intervenção. Pretende ser a síntese de todo o conhecimento adquirido, usado na crítica à necessidade de transformação da ruína, que se revelará na construção do projecto. Assim, parte-se da interpretação da condição actual da pré-existência para se construir a ideia de intervenção. Perante as ausências que a ruína comporta e a alteração da condição que lhe deu origem, resta-nos reinventá-la, na expectativa de tirar proveito da memória do seu carácter que nos chega à experiência do presente. Posto isto, é apresentado o projecto de intervenção, através do qual se expõem os vários momentos de confrontação e conformidade entre a proposta presente e os vestígios do passado, que o materializam.

Abstract

The present dissertation is the result of the combination between the research and the process of work conducted for the design of a project. It is about an intervention in a house in ruins, whose purpose is its reuse. A project that is the starting point for a precise search field, due to the pre-existence inherent condition and the problem of reconversion associated with it. How to intervene in a building in a state of ruin, between the inability to revert it to its original condition and the material memory of the passage of Time? That is the question to be answered when the need for its transformation is present.

As a complement to the theoretical research, the references and the design process, was held a trip to Sicily in July 2015, which had an undeniable influence on the consolidation of knowledge and on the attempt to answer the problem that arises.

This paper is divided into four chapters.

In the first chapter, the issues that incite the reconversion project of the ruin are posed: Ruin, Memory and Architecture. The aim is not to do an extensive critical review of the meaning of each of these terms, but to present the personal stance that was built in response to the concerns of the design process. We try to understand the meanings, possibilities and difficulties of a building in a state of ruin as a material of project, and the emotions caused in the Man who observes it and wanders in it. To understand the extent of their influence on Man, it becomes inevitable to call upon the relationship between memory and architecture, particularly in the potential of the domestic space as personal memory device. Two interventions, that become unavoidable references due to their paradigmatic approach that uses memory to redesign the collective space in ruins, are presented.

In the second chapter, we focus on the problem that we pretend to probe - how to intervene in a pre-existence. Starting from the awareness that each posture of intervention arises from a problem of interpretation and from a particular cultural context, we try to unveil the main intervention criteria that have existed throughout the history of architecture. We analyze them as foundations of ideas of project that have distinct consequences in the transformation of the character and in the experience of the pre-existence. Taking into account our present moment, we expose some contemporary interpretations that result in distinct ways of materializing the limit and the dialogue between architecture built in the present and the past fragments. The criteria for the selection of these examples have been the unity of the architectural object, as well as legibility, independence and identity of each time.

In the third moment, the circumstance on which will be conducted the project of intervention is presented as a place that carries a memory of a program and a memory of a specific materiality. Thus, we intend to know it as a place in its physical and cultural condition, which is revealed in its relationship with the territory and its position on the landscape. We intend to know it through the memory of the program that gave it its form and meaning. We intend to know it in its material dimension, understanding the fragments of the ruin as a relevant material for project, which has a certain nature, capabilities and limitations, as well as "tectonic" evidence.

This knowledge of the circumstance proves to be crucial in the process of re-establishing the dialogue with this abandoned place and, at the same time, brings the awareness of what has changed and what remains in confrontation with the present.

In the fourth chapter the proposal of intervention is presented. It aims to be the synthesis of all knowledge acquired, used in the critical response to the ruin need of transformation, that will be revealed in the project design. Thus, we start from the understanding of the current condition of the pre-existence, as a way of constructing the idea of intervention. Given the ruin absences and the change of the condition that led to it, what remains is a opportunity to reinvent it, hoping to take advantage of the memory of its character that is still present in the current experience. The proposed intervention is presented through the various moments of confrontation and compliance between the new architecture and the vestiges of the past that materialize it.



O primeiro olhar sobre a casa em ruínas

Motivação

.

Uma casa agrícola, em ruínas, com as suas grossas paredes de granito adormecidas, encontra-se nostalgicamente à espera. A vegetação vai ocupando o seu interior, por entre as traves caídas da sua cobertura, deixando espaço às que faltam cair. Penetra ainda o espaço por entre a pedra, miúda e graúda dependendo da função que ocupa, que não se encontrando argamassada, se deixa envolver numa camada esverdeada e húmida. Pedra a voltar lentamente ao seu estado natural, mineral, intemporal, apesar de disposta segundo a condição humana. “Pedra velha”, assim diriam alguns, com a sua razão. No Verão a “casa” onde o ser humano já não encontra abrigo, estremece um pouco no seu sono profundo, o zumbido das abelhas que habitam a frondosa árvore que escolheu para crescer o vazio deixado pela chaminé. “Nada se perde, tudo se transforma”. Algumas telhas de canudo, com uma certa plasticidade, daquelas que pareciam feitas para o seu lugar e não fruto de uma qualquer indiferente homologação, encontram-se ainda empoleiradas nos topos das espessas paredes, desafiando a quem de baixo as olha, confirmando-se pelo Tempo.

A casa encara distante os montes a norte e oeste que limitam o vale onde se encontra, isolada. Que a olhem, os dos montes, que ela irá oferecer a regularidade impassível de um ângulo recto, austero até, que não permitirá que se adivinhe a ausência de vida para lá das invariáveis janelas deste lado do muro. Já a Nascente e a Sul desmultiplica-se, fragmenta-se em gestos que tentam estender-se para as diversas plataformas desta parte do lugar, acenando dos destroços da varanda de entrada para o caminho ali próximo. “Podia ser uma casa moderna” dizem alguns, com a sua razão.

Ali está ela então, qual rótula em ruínas que através das suas faces planas remata em continuidade e oposição o esforço de planície do terreno agrícola que contra si se embate e que através da suas opostas faces descontínuas contém e possui o sobranter terreno irregular.

Mas não está sozinha.

Opondo-se-lhe, fisicamente e biologicamente, um carvalho isolado no outro extremo do terreno, a crescer eternamente na sua velhice.

A seu lado, um “moinho de bombagem de água Americano” do século XIX, recentemente recuperado, encontra-se freneticamente a sugar a água do poço debaixo dele perfurado, através da rotação da turbina metálica instalada no topo da sua moderna, ponderada, estrutura de ferro. A cada volta da turbina um estridente arranhar metálico impõe à natural atmosfera envolvente a consciência racional da passagem do Tempo.

Uma casa agrícola, em ruínas, com as suas grossas paredes de granito adormecidas, encontra-se nostalgicamente à minha espera.

(...) a Casa de Heidegger é a manifestação dos conflitos existenciais com o tempo, aquilo que, simplificando, denominamos de nostalgia, o produto de uma idealização da densidade do passado frente à banalidade do presente, assim o diz Iñaki Abalos Heidegger¹ em seu refúgio: a casa existencialista

¹ Ábalos, Iñaki - *Heidegger em seu refúgio: A casa existencialista*. In Ábalos, Iñaki - *A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade*, Barcelona: GG, 2003, p.50



1. *Le Corbusier encostado a um dos capitéis do Parténon*
Atenas, Setembro 1911

I.

Ruína, Memória, Arquitectura



2. A documentação que cede à fantasia e à emoção que as ruínas estimulam, numa tentativa de representação da sua verdadeira natureza.
Via Appia and Via Ardeatina, Le Antichità Romane
1756, Giovanni Battista Piranesi

Ruína

.

A nossa palavra “ruína” vem directamente, e sem mudança, da palavra latina ruína, que quer dizer “queda”, “desmoronamento”, mas significa também “o que fica depois do desmoronamento”.¹

O estado de “ruína” em arquitectura surge da transformação por desactualização, degradação, destruição ou desmoronamento de um edifício intencionalmente construído pelo homem. A última etapa antes da sua extinção final, da sua dissipação final na Natureza de onde surgiu.

Estou interessado em ruínas, são aquilo de que mais gosto na arquitectura, porque são o estado natural de uma obra, uma obra que chega ao fim. Não se pode alterar nada, uma ruína é aquilo que é.²

“Ruína”, exactamente como afirma Souto Moura, é a forma elementar que resulta desta ininterrupta redução do edifício em confrontação com o tempo e outros factores adversos, a forma final capaz de resistir, que se confirma pela permanência.

Detesto a ideia romântica de ruína mas adoro ruínas como adoro animais, porque se movem e resistem, têm energia... ..O que é importante é isto: vida.³

Esta capacidade de permanecer, de se manter erguida, valida-a a si mesma enquanto organismo vivo. Condição que se reforça pela forma como se transforma permanentemente na interacção com a natureza.

Desta ruína viva que permanece, além de a podermos apreciar pelos valores plásticos, formais, materiais e construtivos que lhe reconhecemos por hoje já não serem exequíveis, podemos também tentar compreender as potencialidades que surgem da sua nova condição. Tanto da sua condição enquanto forma fragmentária e incompleta, ou seja, das oportunidades que os seus vazios contêm, como das novas relações que estabelece na confrontação da sua matéria artificial com a natureza e o lugar quando a ela retorna.

(...)a ruína, fragmento de uma arquitectura do passado, denuncia, simultaneamente, uma presença e uma ausência. A sua exigência de inteligibilidade é, antes de mais, um convite à reconstrução.⁴

Exactamente pela destruição que a define, a ruína contém vazios, materiais e significantes. São ausências que, numa tentativa mais ou menos inconsciente de compreensibilidade, tentamos fazer presentes. Brunelleschi quando estava em Roma a desenhar e a medir ruínas, via *em imaginação...como ela era antes de estar em ruínas*⁵.

1 ALARCÃO, Jorge - *A colaboração de Arquitectos com Arqueólogos*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.11

2 SOUTO MOURA, Eduardo. In ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem

3 SOUTO MOURA, Eduardo. In ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem

4 DIAS, Lino Tavares - *Interpretar o processo destrutivo; Da ruína ao construído*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.125

5 BRUNELLESCHI, Filippo Cit. por CARENA, Carlo, *Ruína/Restauro*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória-*



3. Ruína Romântica,
Arquivo Pessoal, Sicília, 2015



4. *The Chancel and Crossing of Tintern Abbey, Looking
towards the East Window*
William Turner, 1794



5. *St. Mary Le Port*,
John Piper, 1940

Não podemos, portanto, tomar a ruína unicamente por aquilo que designa no que resta da sua forma construída, mas também pelos conteúdos que evoca através dos seus vazios. E esses conteúdos dependem das questões que cada observador tem a capacidade de colocar, assim como da interpretação pessoal que coloca nas respostas. Os conteúdos ausentes dependem da capacidade de associar, de relacionar e de memorizar, dependem do corpo e dos sentidos. Assim, a capacidade evocativa da ruína é subjectiva, antropológica e cultural.

*Contemplan las ruinas no es hacer un viaje en la história, sino hacer la experiencia del tempo, del tempo puro.*⁶

A incerteza com que nos deparamos quando tentamos preencher as lacunas remete-nos para um passado privado, misterioso e silencioso, impossível de restabelecer, hoje, na circunstância em que um dia existiu. A ruína será algo que evocará o passado, mas, precisamente porque se transformou a sua forma e consequentemente o seu sentido, assumirá um novo aspecto e significado. Assim, questionar a ruína nunca poderá ser uma tentativa de restituir a sua origem, mas antes o tomar consciência da distância temporal que nos separa do momento em que foi criada. A ruína estabelecer-se-á como o dispositivo arquitectónico pelo qual se estabelece a *ponte* entre o presente e a herança do passado.

*A ruína trabalha sobre a ansiedade dos tempos, transmutando-a em contemplação poética.*⁷

Numa visão romântica da ruína, a sua verdadeira importância está nessa transformação de forma e sentido que sofre com a passagem do Tempo, no acumular de significados lhe vão sendo adicionados, na reacção do seu corpo, dos seus materiais, à passagem das estações e do tempo. A ruína é capaz de dar sentido ao seu fim, aceitando-o como a sua realização plena, o destino natural da vida que se vai marcando na sua materialidade. Assim, mais do que evocar o passado, é pela ruína que se estabelece a continuidade temporal do nascimento à morte, dando sentido ao *horizonte da temporalidade*.⁸

*A arquitectura torna-se possível pelo confronto de uma forma precisa com o tempo e os elementos, confronto que dura até a forma ser destruída no processo deste combate. A arquitectura é um dos caminhos que a humanidade procurou para sobreviver, é um meio de expressar a procura essencial da felicidade.*⁹

Pensar que a ruína é, simultaneamente, presença e ausência de arquitectura que foi outrora refúgio do Homem, construída pelas suas necessidades e desejos num certo contexto, cultura e Tempo, leva à formação de duas interpretações antagónicas no que ao seu significado actual se refere.

Numa perspectiva melancólica, a ruína ausente, afirma a precariedade do homem em confronto com a eternidade da natureza. Segundo o mesmo ponto de vista, o abandono que lhe também é intrínseco afirma a efemeridade e ultrapassagem das coisas no tempo, a sua

História. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.108

6 AUGÉ, Marc. Cit. por LAGUNES, María Margarita, *Arqueologia urbana e memoria Historica*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.34

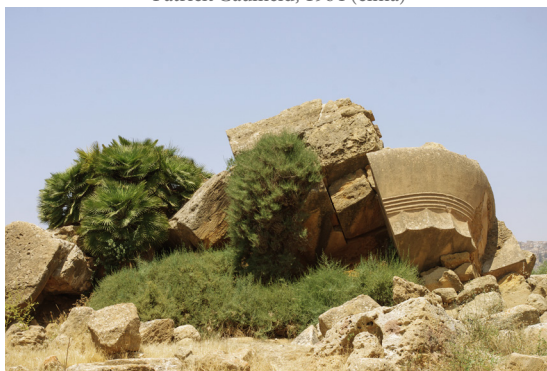
7 BAPTISTA, Luís Santiago - *Ruínas Habitadas: Atravessamentos entre a contemplação poética e a intervenção crítica. arqa, Ruínas Habitadas*. Lisboa. nº112 (2014), p.22

8 BAPTISTA, Luís Santiago - *Ruínas Habitadas: Atravessamentos entre a contemplação poética e a intervenção crítica. arqa, Ruínas Habitadas*. Lisboa. nº112 (2014), p.22

9 ROSSI, Aldo. In ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem



6. *Ruins*,
Patrick Caulfield, 1964 (cima)



7. Ruínas no “Vale dos Templos”,
Arquivo Pessoal, Agrigento, Sicília, 2015

Entre a precariedade do Homem no confronto
com a eternidade da Natureza e a persistência de um dado humano.

degradação e mutabilidade, que tanto se pode dar pela alteração das condições e modos de vida, como pelo desinteresse do Homem pela sua própria obra. A ruína assume-se assim enquanto símbolo de destruição e morte porque estabelece através da sua capacidade de evocar um nostálgico passado perdido, o diálogo entre o esplendor que um dia o objecto arquitectónico pode ter tido e a facilidade com que aparentemente se pode desmoronar.

Quando se confronta a ruína do objecto arquitectónico com a transitoriedade do homem, o sentimento que resulta dessa contemplação é melancólico porque mais do que um sentimento de desespero o que se estabelece é um sentimento de consolação mútua.

(...)traços que como rios serpenteiam na paisagem seca da história imprimindo aos lugares o silêncio habitado que a ausência humana sempre deixa.¹⁰

Numa perspectiva nostálgica, a ruína presente, afirma-se enquanto persistência de um dado humano, que, não sendo capaz de prevalecer sobre o Tempo, é capaz de lhe oferecer resistência. Perante a constatação da efemeridade da vida humana, a ruína consegue prolongar a sua presença e fazê-la emergir do esquecimento dos tempos.

Sem o homem - e a ruína é o sinal tangível de uma sua presença paradoxalmente não transitória, tão remota no passado quanto, como se pode deduzir, no futuro - nada tem significado nem graça.¹¹

Se a ruína tem a capacidade de evocar significados, tanto pelas suas ausências como pelos seus fragmentos construídos, é porque o Homem se reconhece e se identifica com ambos. Porque é capaz de nela reconhecer as marcas da intenção do Homem. E esse reconhecimento que se faz através da capacidade de evocação de cada um, só acontece porque existe memória.

We may live without her (Architecture), and worship without her, but we cannot remembre without her.¹²

10 CASELLA, Gabriela - *Gramáticas de Pedra/ Levantamento de Tipologias de Construção Murária*. Porto : Centro Regional de Artes Tradicionais, 2003, p. 10

11 CARENA, Carlo - *Ruína/Restauro*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p. 110

12 RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*. Londres : George Allen & Unwin, 1889, p.178

Memória

.

*Memória*¹³

1. *função geral de conservação de experiência anterior, que se manifesta por hábitos ou por lembranças; tomada de consciência do passado como tal.*
2. *lembrança; recordação*
3. *monumento comemorativo*
4. *nome; fama*
5. *INFORMÁTICA unidade de armazenamento de informação relativa a dados, instruções e programas*
6. *dissertação científica, literária ou histórica*
7. *exposição sumária*
8. *memorando*
9. *plural escrito narrativo em que se compilam factos presenciados pelo autor ou em que este tomou parte.*

Exactamente como nos indica o primeiro ponto das várias acepções que a palavra “memória” pode ter, podemos entendê-la, sumariamente, enquanto manifestação de certas impressões que o homem representa como passadas. Ou seja, a capacidade do passado em se fazer presente no presente.

*A presente of things past, a present of things present, a present of things future.*¹⁴

Kevin Lynch define o Tempo, nas suas três dimensões, “passado”, “presente” e “futuro” enquanto criações do Homem colectivo e de cada ser individual. Neste contexto, o Tempo apresenta-se então como um instrumento mental criado pelo ser individual para ordenar os eventos a partir da sua posição presente.

O “passado”, a dimensão temporal que se revela pertinente na formação da memória, é a função que informa o presente pela experiência. O “passado” existe enquanto contentor de fragmentárias sequências de eventos, de pequenas ilusões e recriações inconscientes, conectando-as através de associações internas que levam o ser individual a atingir o sentimento de conquista da sua história pessoal. Uma história que se revela, portanto, casualmente interligada mas com uma forte componente de organização temporal.

Assim, o processo mental que se estabelece quando ocorre uma memória, além da capacidade de reapreender as impressões passadas, implica a capacidade de as ordenar. O fenómeno da memória é o resultado de sistemas dinâmicos de organização e apenas ocorre quando esse sistema de organização os mantém ou os reconstitui. A arquitectura e as cidades, têm sido utilizadas como metáforas para a descrição deste processo mental.

¹³ *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*[em linha]. Porto : Porto Editora, 2003-2015. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/memória>

¹⁴ AUGUSTINE, Sain. Cit. por LYNCH, Kevin - *What time is this place?*. Cambridge : MIT Press, 1972, p.122

Memória enquanto fundação da identidade individual e colectiva

*Memory is the basis of self-identity (...) the self is a way of organizing temporal events.*¹⁵

A memória revela-se enquanto fenómeno capaz de opor um Tempo individual e interno à noção abstracta, racional e universal de Tempo. Assim, a memória assume-se enquanto conquista da consciência, mais ou menos consciente, de definir e avaliar a vida individual e o seu fluxo até ao momento presente. Ou seja, a capacidade do ser humano, enquanto ser individual, conquistar a consciência do seu percurso individual, singular e irrepetível que definem a sua identidade.

Os eventos nos quais o ser individual tem acção e que são o conteúdo da construção do seu tempo individual, ocorrem, usualmente, em sociedade. Assim sendo, a memória é um fenómeno que não conserva apenas o passado individual, mas sim, um passado fundado num contexto social. Assim, a organização temporal não é apenas produto de um simples indivíduo mas também produto da sua partilha com o grupo onde está inserido. É através da comunicação que se gera num determinado grupo e da forma como se gere essa comunicação que se consolidam, filtram e, por vezes, modificam, os factos do passado a preservar.

Assim, a memória não muda apenas de indivíduo para indivíduo, mas também, de grupo para grupo. E dentro do grupo, existe a partilha que provém experiência que aconteceu em simultâneo para todos os intervenientes e ainda a partilha de um passado simbólico que se herda.

O ser humano parece então ter dois graus de memória, duas intensidades de passado, uma memória a curto prazo e uma memória a longo prazo, sendo que na última se revela uma enorme capacidade de eliminação, compressão e reorganização da informação.

Sobre o carácter volúvel da memória mais distante, é importante clarificar a natureza de duas atitudes opostas que lhe são inerentes, o esquecimento e a recordação. É relevante reconhecer o *esquecimento*¹⁶ e a *recordação*¹⁷ enquanto manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afectividade, o desejo, a inibição, a censura, etc., exercem sobre a memória individual. Assim, o esquecimento e a recordação na forma como modelam a memória, sobretudo quando o fazem de forma consciente, podem revelar-se enquanto instrumento de poder e manipulação, principalmente quando afectos à produção de memória colectiva. Será importante referir a distinção que Walter Benjamin¹⁸ faz entre “Memória” e “História” em que a “História” é vista como um instrumento político e a “Memória” como a forma do ser individual resistir a essa hegemonia.

15 LYNCH, Kevin - *What time is this place?*. Cambridge : MIT Press, 1972, p.124

16 LE GOFF, Jacques - *Memória*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.13

17 LE GOFF, Jacques - *Memória*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.13

18 FORTY, Adrian- *Words and buildings : a vocabulary of modern architecture*. New York : Thames & Hudson, 2000, p.215



8. Arquivo Pessoal, Sicília, 2015



9. Arquivo Pessoal, Sicília, 2015 (baixo)

As marcas físicas que preservam e incitam a memória.

Memória e Arquitectura

Arquitectura na experiência da memória

Tendo em consideração a função e carácter social da memória, Pierre Janet, considera que o acto mnemónico fundamental é o *comportamento narrativo*¹⁹ ou seja a capacidade de comunicar a outrem uma memória, na ausência do acontecimento ou do objecto que constitui o seu motivo. Segundo Henri Atlan²⁰, a utilização da linguagem é a ferramenta pela qual as possibilidades de armazenamento de uma memória podem ser estendidas para lá dos limites físicos do seu corpo, pela possibilidade de comunicar que concede ao Homem. Também a arquitectura pretende ser ferramenta para tal, na expectativa de que o objecto arquitectónico, nas suas várias dimensões, faça perdurar a memória para além das capacidades individuais que testemunharam a sua origem.

*(...)there are two duties respecting national architecture whose importance it is impossible to overrate: the first, to render the architecture of the day, historical; and, the second, to preserve, as the most precious of inheritances, that of past ages.*²¹

Pensar a arquitectura enquanto meio comunicante de memória, pressupõe tomar consciência da arquitectura do passado e pensar a nova em continuidade com esta. Se tal acontecer, os dois princípios que devem reger a produção de arquitectura são, segundo John Ruskin, por um lado, construir tendo em conta o testemunho histórico que o objecto arquitectónico irá constituir no futuro e, por outro lado, preservar as heranças do passado.

No entanto, é necessário lembrar que nem sempre foi esta a atitude vigente perante a relação memória - arquitectura. O modernismo define-se exactamente pelo contrário. Não existindo uma negação da memória, esta era ignorada enquanto factor de construção arquitectónica ou artística, pelas condicionantes que podia criar na percepção do objecto.

*A memória é um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual revocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças à sua semelhança com as passadas.*²²

Voltando à perspectiva da continuidade temporal, a arquitectura torna-se instrumento de criação de memória, através das múltiplas semelhanças e comparações que estabelece com o passado.

A percepção do passado inerente à formação de memória usa a imagem de determinado ambiente onde ocorre o evento do passado de forma a adquirir consistência. A formação dessa imagem faz-se pela confrontação e comparação da memória da imagem de um espaço à imagem do espaço actual.²³

19 LE GOFF, Jacques - *Memória*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.12

20 LE GOFF, Jacques - *Memória*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.12

21 RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*. Londres : George Allen & Unwin, 1889, p.178

22 SIGNA, Bomcompagno. Cit. por LE GOFF, Jacques - *Memória*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.30

23 LYNCH, Kevin - *What time is this place?*. Cambridge : MIT Press, 1972, p.



10. Templo de Segesta,
Arquivo Pessoal, Sicília, 2015

A preservação dos monumentos como património comum.

A arquitectura, enquanto elemento constituinte, condicionante e protagonista da imagem dos ambientes onde o homem habita e existe, revela-se, portanto, factor inerente à formação e transmissão de memória através da imagem.

No entanto, mais do que a preservação de uma imagem de um ambiente, a memória trata da capacidade de lembrar os actos e experiências que ocorreram nesse ambiente. Quando o passado não é conservado através de registos escritos e pictóricos, *a acumulação de elementos de memória faz parte da vida quotidiana*²⁴, será esta a forma encontrada de a transpor para as gerações futuras. O estabelecimento da memória e da história faz-se também através da tradição. Não existindo outros procedimentos mnemotécnicos envolvidos, a manutenção da memória faz-se segundo uma *reconstrução regenerativa*.²⁵

A arquitectura, na sua tridimensionalidade, e enquanto espaço que acolhe, se modela e se constrói pela acção do homem, revela-se cenário fundamental a esta forma de conservar o passado que se faz pela tradição e que se regenera criativamente conforme as necessidades impostas pelos modos de vida. Fá-lo de uma forma concreta, transpondo conhecimentos técnicos, práticos, construtivos, que se manifestam na sua materialidade construída. E fá-lo também através de modelos espaciais que se vão mantendo, moldando e condicionando formas de habitar que, desta forma, se estabelecem em continuidade.

A arquitectura, mais do que fazer perdurar a memória de uma imagem, pode fazer perdurar indícios de acção.

A memória, em especial a memória individual, é também algo construído através de percepções do homem que acontecem pelo uso dos seus sentidos. Pela forma como se relaciona corporalmente com o meio onde está inserido.

Novamente a arquitectura, enquanto corpo construído e material com o qual o homem permanentemente se relaciona através dos seus sentidos, se revela como veículo criador e potenciador de memória.

*Portadores de uma mensagem espiritual do passado, os monumentos históricos de um povo constituem um testemunho vivo das suas tradições seculares. A Humanidade, que tem vindo progressivamente a tomar consciência dos valores humanos, considera os monumentos como um património comum, reconhece a responsabilidade colectiva pela sua salvaguarda para as gerações futuras e aspira, simultaneamente, a transmiti-los com toda a riqueza da sua autenticidade.*²⁶

A arquitectura revela-se enquanto instrumento consciente e intencional de memória na construção e preservação dos monumentos. Segundo Alois Riegl, monumento pode entender-se como “*una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) sempre vivos e y presentes en la conciencia de las generaciones venideras*”²⁷. Monumento é então um edifício construído com a intenção de “excitar, pela emoção, uma memória viva.” A sua definição denuncia o fim do edifício que é tornar-se memória, testemunho de um passado que pretende que seja facilmente percebido no seu futuro.

24 GOODY. Cit. por LE GOFF, Jacques - *Memória*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-I. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.14

25 LE GOFF, Jacques - *Memória*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-I. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.15

26 Afirmação presente na introdução da *Carta de Veneza; Sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios*, ICOMOS, Veneza, 25 a 31 de Maio de 1964 . LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito - *Património arquitectónico e arqueológico : cartas, recomendações e conveções internacionais*. Lisboa : Livros Horizonte, 2004, p.103

27 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.16

Memória na experiência da arquitectura

“Another aspect of this issue is that people feel that architecture is a real, phenomenological experience, but they are also influenced by their cultural background. That means that if architecture can establish affinities with memory and the feelings of the people who are going to inhabit it, the potential for life in those spaces increases. That is the reason for the references in our work to classical and ancient archetypes: because we want to get closer that realm of deep experiences and contents.”²⁸

A utilização do fenómeno da memória como parte integrante da experiência arquitectónica pode despoletar no Homem sentimentos de afinidade para com a arquitectura potenciando a sua utilização e reinvenção. Postas as condições pelas quais a arquitectura é inerente à transmissão de memória, resta compreender de que forma a memória condiciona a forma como nos relacionamos e revemos na arquitectura do passado que habitamos no presente e os valores que lhe atribuímos.

O aceitar ou recusar a memória como parte integrante da experiência arquitectónica, tem sido um dos factores principais nas mudanças de pensamento verificadas nos vários períodos arquitectónicos. A forma como a produção arquitectónica varia consoante a relação que estabelece com a memória é mais uma prova da interdependência das duas.

Quando se toma consciência que a experiência arquitectónica não se faz apenas pelos sentidos, mas também pelo imaginário de cada indivíduo, e da responsabilidade que a memória tem na formação desse imaginário, esta passa a ser entendida enquanto meio para intensificar a percepção²⁹. Assim, o meio pelo qual a arquitectura do passado é capaz de criar analogias com a memória do Homem depende da associação de ideias que ela é capaz de evocar no seu imaginário, individual e colectivo.

Alois Riegl fornece um importante contributo à tentativa de compreender os valores rememorativos que a sociedade de massas reconhece na arquitectura do passado. Para que tal seja possível, entende o “monumento histórico” enquanto elemento social e filosófico.

“La denominación de “monumentos” que a pesar de ello solemos dar a estas obras en virtude de su destino originário, sino solamente subjetivo. Pues el carácter y significado de monumentos no corresponde a estas obras en virtude de su destino originário, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se lo concedemos”³⁰

O contributo de Alois Riegl é necessário a esta análise pela forma como define “monumento histórico”. A sua acepção de “monumento histórico” difere de “monumento” no sentido em que enquanto o monumento é construído como acto intencional de rememoração, o monumento histórico não contempla essa intenção aquando da sua criação. O seu carácter de monumento depende exclusivamente da valorização que a sociedade que lhe é contemporânea lhe reconhece e, por isso mesmo, é subjectivo.

28 MATEUS, Francisco e Manuel Aires. In CARVALHO, Ricardo- *On the permanence of ideas: a conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus. El Croquis, Aires Mateus 2002- 2011*. Madrid, nº 154 (2011), p.6

29 FORTY, Adrian- *Words and buildings : a vocabulary of modern architecture*. New York : Thames & Hudson, 2000, p.210

30 RIEGL, Alois- *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilha : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, p.54

A sua análise é então estruturada pela oposição de duas categorias de valores, *rememoração*³¹ e *contemporaneidade*³². Os primeiros dependem da relação de pertença ao passado, e por isso revelam-se pertinentes neste estudo.

O *valor histórico*³³ parte da noção de *histórico*³⁴ como algo que num dado momento existiu e que já não existe, este valor é reconhecível na capacidade que um dado monumento tem de representar uma etapa na evolução de algum dos campos criativos da humanidade que esteja já ultrapassada. Assim, a capacidade que um monumento tem de evocar o *valor histórico* será tanto maior quanto menores sejam as alterações que o afastam do seu estado original. A preocupação pela conservação dá-se pela necessidade de se manter um testemunho o menos falsificado possível para que a interpretação histórica e artística possa ser levada a cabo no futuro.

O *valor rememorativo intencionado*³⁵ aproxima-se já do campo da contemporaneidade. Ao monumento que desde o princípio tem como objectivo nunca se tornar um monumento do passado mas sim sempre um monumento presente e vivo na consciência da posteridade, ou seja, ao monumento que desde a sua criação aspira a imortalidade, é reconhecido este valor. Tem como postulado fundamental a recorrente presença do restauro.

O *valor da antiguidade*³⁶ é o valor mais reconhecido no campo da rememoração e o mais relevante para esta análise, exactamente porque é o valor que mais facilmente se torna reconhecível na Ruína. Faz-se instantaneamente presente quando um edifício possui a capacidade de revelar através das marcas impressas em si próprio a ideia do tempo passado desde a sua origem, *Esta impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo común*³⁷. O que satisfaz o homem contemporâneo, no início do século XX, é a clara percepção do ciclo natural de criação e destruição, assim toda a obra humana é concebida como um organismo natural em cuja a evolução nada deve intervir. Por isso mesmo, quando o homem é capaz de perceber no monumento estas marcas de evolução, adopta-o como parte da sua própria vida. Pela instantaneidade com que se apresenta a cada um, a facilidade com que é apropriado pelas massas, a sedução que exerce pela capacidade de estabelecer paralelos com a transitoriedade do homem, o *valor da antiguidade* assume-se como um valor dominante no século XX.

No entanto, o potencial de memória não se encontra só na arquitectura que é reconhecida como monumento, mas também, nos lugares do quotidiano onde o homem se desenvolve e compõe a sua história.

31 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.170

32 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.170

33 RIEGL, Alois- *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilha : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, p. 65

34 RIEGL, Alois- *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilha : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, p. 52

35 RIEGL, Alois- *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilha : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, p. 69

36 RIEGL, Alois- *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilha : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, p. 61

37 RIEGL, Alois, - *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilha : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, p. 55

*Memory- what a strange thing it is!- does not record concrete duration, in the Bergsonian sense of the word. We are unable to relive duration that has been destroyed. We can only think of it, in the line of an abstract time that is deprived of all thickness. (...) Memories are motionless, and the more securely they are fixed in space, the sounder they are.*³⁸

Como alerta Bachelard, a memória não consegue conservar uma duração temporal. Para entendermos a sequência dos actos é necessário associarmos essas sequências a imagens.

*The quality of personal image of time is crucial for individual well-being and also for our success in managing environmental change, and that the external physical environment plays a role in building and supporting that image of time.*³⁹

Assim, o Homem, tem uma percepção íntima do tempo que, em muitas das suas dimensões, depende da imagem do lugar onde os eventos da sua vida ocorrem, ajudando a consolidar memórias que são cruciais ao processo de estabilização da sua identidade.

Nesta perspectiva, os objectos, edifícios e fragmentos de lugares do passado com mais influência no Homem são os que estão relacionados com a sua infância, com a vida dos seus antepassados ou com importantes eventos ocorridos que marcaram a sua vida pessoal e colectiva.

Emocionalmente, a preservação de um passado pessoal, um passado recente que se estabelece em continuidade com o presente, será mais relevante para o ser individual. Preservar o passado recente em arquitectura é dar oportunidade ao Homem de se continuar a relacionar com um lugar ao qual está acostumado. Essa relação reforça-se quando o Homem é capaz de rever as marcas que constrói num determinado ambiente. E quando a capacidade de ler essas marcas se associa à capacidade de reconhecer as camadas de marcas sucessivas criadas antes de si e que servem de “pano de fundo” às suas, o Homem sente-se parte integrante desse ambiente.

Assim, na relação que o Homem estabelece com a arquitectura do passado, a memória revela-se nesta relação de pertença que estabelece com os lugares do seu passado pessoal. E revela-se enquanto factor crucial na construção da sua identidade.

*What people want to preserve aren't the old physical objects by themselves but the associations with which they are familiar.*⁴⁰

38 BACHELARD, Gaston - *The Poetics of Space*. Boston : Beacon Press, 1994, p.9

39 LYNCH, Kevin: “What time is this place?”. Cambridge: MIT Press, 1972, p.26

40 LYNCH, Kevin: “What time is this place?”, Cambridge: MIT Press, 1972, p.43

Esquecer

No entanto, é necessário ter em atenção que o mesmo Homem vive no presente, e que o passado não passa de uma recordação, mesmo que esse passado o defina ajudando-o a sentir-se enquanto parte integrante de um determinado lugar.

Se da experiência da arquitectura que se torna significativa através da memória, o homem consegue criar analogias com as experiências que essa arquitectura do passado evoca, também é capaz de reconhecer, por oposição, o que se esqueceu, ou seja, as formas e símbolos que se tornaram insignificantes no sua condição presente.

*Without forgetting there can be no memory, and the interest of memory lies in its dialectic with forgetting.*⁴¹

É tão importante valorizar, através da memória, aquilo que permanece, como, de igual modo, esquecer, na prática do presente, aquilo que se tornou obsoleto. O interesse que a memória tem na experiência arquitectónica reside exactamente nessa dicotomia, e a Ruína, enquanto caso de estudo, potencia esse diálogo.

*(...)it is impossible to live almost without memory...but it is altogether impossible to live at all without forgetting.*⁴²

Desenhar com o passado e as suas memórias, implica ter uma atitude crítica perante este, para que não se fique preso em simbolismos inúteis, aceitando a mudança como resposta necessária às conquistas do Homem que habita o presente.

41 PROUST. Cit. por FORTY, Adrian - *Words and buildings : a vocabulary of modern architecture*. New York : Thames & Hudson, 2000, p.212

42 NIETZSCHE, in FORTY, Adrian - *Words and buildings : a vocabulary of modern architecture*. New York : Thames & Hudson, 2000 p.212

Ruína enquanto Memória

Segundo Lino Tavares Dias, a ruína torna a memória possível, através de três manifestações, a *memória evidente*, a *memória fruída* e a *memória reconstruída*⁴³.

A *memória evidente* é a que torna possível reconhecer pelos sentidos, as marcas que o homem deixou de si no lugar em que esteve. A força da evidência da memória aliada ao seu potencial de nostalgia, pode incentivar à sua reapropriação e consequente reconstrução.

A *memória fruída* é provocada por acções planeadas de provocar memórias específicas através de ruínas específicas que provocam caminhos para as dialéticas da contemporaneidade e intentam valorizar e divulgar os valores patrimoniais.

A *memória reconstruída*, torna-se possível através da investigação, sobretudo a investigação arqueológica. Amplia o conhecimento da ruína, procurando “construir o passado” de forma a aumentar o Património. Deste modo, percebe-se a reconstrução da memória a partir da ruína do que realmente foi construído, obrigando ao exercício de reconhecimento dos raciocínios usados pelos autores dos projectos.

Tendo em consideração o objecto de estudo da dissertação, a intervenção numa casa arruinada para que volte a ser casa do homem presente, interessa-nos compreender o que suscita a ruína através da “memória evidente”, visto ter sido esta que potenciou a vontade de projecto.

Há algo que chama a nossa atenção quando uma atmosfera está no seu derradeiro momento. Esse algo revela-se no homem através da “melancolia”. Melancolia, o sentimento de profunda tristeza e desencanto que se sente quando se compreende que algo chegou a um fim do qual não se é capaz de imaginar retorno possível. Alberto Magno⁴⁴, defendia que o temperamento favorável a uma boa memória seria, exactamente, a melancolia. A circunstância deste prazer emocional está na consciência do fluir do tempo e na capacidade de desfrutar dramaticamente a destruição. Assim, um determinado lugar adquire significados e profundidade emocional com estes golpes do tempo. E, em arquitectura, não há maior formalização da melancolia que a ruína.

*For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, nor in its Gold. Its glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity.*⁴⁵

John Ruskin acreditava que o valor maior de um edifício seria a sua capacidade de se confirmar pela idade, a firmeza com que continuava, somando em si as marcas da passagem do tempo e das pessoas. No entanto, mais do que acreditar no valor da arquitectura enquanto corpo da memória, ele compreendeu a capacidade que este valor tinha enquanto instrumento para desencadear a memória humana e a tornar inteligível.

*(...) it so happens, that, in architecture, the superinduced and accidental beauty is most commonly inconsistent with the preservation of original character, and the picturesque is therefore sought in ruin, and supposed to consist in decay.*⁴⁶

43 DIAS, Lino Tavares - *Interpretar o processo destrutivo; Da ruína ao construído*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.125

44 LE GOFF, Jacques - *Memória*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-I. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p.32

45 RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*. Londres : George Allen & Unwin, 1889, pp. 186-187

46 RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*. Londres : George Allen & Unwin, 1889, p.193

É nesta franca capacidade pictórica de mostrar, em simultâneo, a firmeza que com que se opõe ao tempo e a sua frágil decadência consequente desta disputa, que reside o valor da Ruína enquanto gerador de memória.

A ruína, pela facilidade com que invoca o “valor da Antiguidade” identificado por Alois Riegl, torna-se o principal dispositivo arquitectónico para o despertar da memória enquanto factor de intensificação da experiência arquitectónica.

A ruína estabelece uma relação dual com a memória. Se por um lado se revela como meio de rememoração, ou seja, fragmento concreto de arquitectura do passado que se faz presente, por outro lado, manifesta a ruptura e perda desse passado que se faz sentir através da destruição e da ausência que lhe é intrínseca. A sua imagem, a sua forma, a sua materialidade alteram-se tão drasticamente que as novas relações que estabelece com o Homem são apenas vestígios e indícios das antigas e reinventam-se permanentemente com os novos significados que adquirem.

*A primeira categoria da consciência histórica não é a memória ou a lembrança, é o anúncio, a expectativa, a promessa.*⁴⁷

É nesta incompletude, nesta incompreensão, que se revela a sua renovada capacidade de evocação em relação à restante arquitectura do passado. As possibilidades e expectativas que as suas lacunas incitam, e a possibilidade de as preencher com as necessidades do presente.

*É indispensável que não só percepcionemos, mas também reconheçamos as ruínas como memória.*⁴⁸

A memória, como já foi assinalado, não pode reter tudo, é um processo de selecção e organização. Deve ter espaço para recordações aleatórias de forma a obter inesperadas relações e descobertas no presente.

A ruína apresenta-se enquanto objecto arquitectónico que incorpora na sua forma construída este espaço vazio, aberto à reinterpretação constante e nova de todos os contributos gerados pelos períodos que lhes são contemporâneos.

No processo mental que é a memória, a forma de escolher o que conservar do passado faz-se pela capacidade de reter o significante e rejeitar o restante.

Transpondo este processo selectivo para o processo de destruição do objecto arquitectónico do passado que se faz ruína, poder-se-á pensar que os fragmentos que se sustêm até ao presente são aqueles que se confirmam pela capacidade que têm de permanecer. Assim, poder-se-á pensar que a ruína nos ausenta desse trabalho de escolher o que conservar, porque através do confronto com o tempo e o Homem, já inutilizou os elementos frágeis e insignificantes.

Através da observação da realidade que se altera nas ruínas do passado para o presente, poder-se-á tentar antecipar as alterações necessárias do presente para o futuro.

Preferimos seleccionar y crear nuestro pasado para que passe a formar parte del presente vivo.

47 NIETZSCHE. Cit. in *Caixa de Leitura da Utilidade dos Inconvenientes da Nostalgia para a Vida. Nostalgia, Punkto*. Porto. Número 3 (2013)

48 DIAS, Lino Tavares - *Interpretar o processo destrutivo; Da ruína ao construído*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.125



11. Arquivo Pessoal, Sicília, 2015

Testemunhos actuais da circunstância que levou às intervenções.

Sicília

Aquando da viagem realizada à Sicília, em Julho de 2015, deparei-me com duas intervenções sobre a ruína que me influenciaram profundamente no desenvolvimento do projecto. A consciência da sua influência surgiu num momento de reflexão e crítica. Duas intervenções que respondem à mesma circunstância de forma distinta. Duas intervenções que desenham com a memória o espaço vazio a apropriar.

Na noite de 15 de Janeiro de 1968, um terramoto atingiu o vale do rio Belice, que atravessa de Norte a Sul o extremo oeste da Sicília, causando graves danos em catorze cidades, seis das quais totalmente destruídas. Entre elas encontravam-se Gibellina, que ficou totalmente destruída, e Salemi, que sofreu profundos danos no seu centro histórico.

Em resposta ao acontecimento foram definidos dois tipos de actuação em relação à malha urbana arruinada.

As cidades totalmente destruídas foram “transferidas” para outras zonas do território, onde se implementaram, segundo os Piani di Transferimento, cidades novas, que se propunham a acolher a população das cidades destruídas e as suas necessidades.

Gibellina foi “reconstruída” sobre o nome de Gibellina Nuova a 15 km das suas ruínas, segundo os padrões de uma cidade moderna.

Quanto às cidades parcialmente destruídas, foram implementados dois tipos de planos. Os “Pianos di Transferimento”, que se propunham a “relocalizar” e construir novos pedaços de malha urbana na periferia da cidade devastada e os “Piani di Ricostruzione”, que se propunham a actuar sobre a malha arruinada pré-existente, onde a demolição em detrimento da recuperação do património foi a política de reconstrução vigente, respeitando-se apenas as estruturas viárias pré-existentes.

Salemi é prova deste segundo tipo de actuação. Depois do terramoto, o centro histórico da cidade é maioritariamente abandonado, sendo levados a cabo poucos trabalhos de reconstrução sobre a ruína. Dá-se preferência à descentralização da cidade, “transferindo-a” para a parte inferior da colina onde se implementava a parte mais antiga da cidade.

Destes planos urbanos, que negligenciaram os vestígios e as cidades do passado, em prol da construção de cidades modernas, surgiu uma profunda relação de ruptura entre a cidade e a comunidade que a habita. Estas cidades revelaram-se, em diferentes graus, incapazes de gerar sentimentos de pertença na população que abrigam. Estas cidades revelaram-se incapazes de gerar memória colectiva.

*One can say that the city itself is the collective memory of its people, and like memory is associated with objects and places. The city is the locus of the collective memory.*⁴⁹

Se as cidades são o lugar que serve de suporte à vida das pessoas, privada e pública, a memória dos seus habitantes será inerente à imagem e à percepção desse suporte. Assim a cidade, será o lugar da memória colectiva.

49 ROSSI, Aldo. Cit. por LOPES, Diogo Seixas - *Melancoly and Architecture; On Aldo Rossi*. [S.l.] : PARKBOOKS, 2015, p.107



12. *Cretto di Gibellina*, Alberto Burri,
Arquivo Pessoal, Sicília, 2015



13. *Piazza Alicia*, Álvaro Siza e Roberto Collovà,
Arquivo Pessoal, Sicília, 2015

*Architecture gave shape to civic life, by physical means. Embedded within it, there was an emotional stratum holding the collective memory of a particular place.*⁵⁰

No entanto, a cidade não é só suporte imagético e sensorial, ela molda, através da sua espacialidade, a forma como o Homem a habita. Assim, além de lugar da memória colectiva, a cidade é também potenciadora e perpetuadora de hábitos colectivos. Através dos seus espaços e formas herdadas do passado, que têm a capacidade de se confirmar pela permanência, ela conduz a experiência do presente.

Assim, a arquitectura da cidade tem a capacidade de ser suporte e molde à identidade do colectivo que a habita, pelo suporte que concede à memória e pela perpetuação do hábito que guia a vida no presente.

*“How can spatial memory find their place where everything changed, where there are no more vestiges or landmarks?”⁵¹ These memories were to be found in architecture, as a vehicle for life.*⁵²

Quando se constrói uma cidade, ou pedaços de cidade, sem passado e em ruptura com os modelos espaciais das cidades que foram abandonadas, e principalmente quando essas cidades arruinadas permanecem em paralelo a confirmar e relembrar constantemente esse passado perdido, como é o caso de Gibellina e Salemi, como se volta a devolver a segurança que potencia a construção de identidade?

É deste contexto que surge a necessidade de gerar intervenções de “reconstrução” ou “restauro” que voltem a fazer renascer, através da requalificação do património construído, valores que a comunidade reconheça como estabilizadores da sua identidade.

50 LOPES, Diogo Seixas - *Melancoly and Architecture; On Aldo Rossi*. [S.l.] : PARKBOOKS, 2015, p.106

51 HALBWACHS, Maurice. Cit. por ROSSI, Aldo. In LOPES, Diogo Seixas - *Melancoly and Architecture; On Aldo Rossi*, [S.l.] : PARKBOOKS, 2015, p.112

52 LOPES, Diogo Seixas - *Melancoly and Architecture; On Aldo Rossi*. PARKBOOKS, 2015, p.112



14. Grande Bianco,
Alberto Burri, 1971



15. Nero Cretto,
Alberto Burri, 1976 (baixo)

Cretto di Gibellina

Gibellina, 1984-1989

Alberto Burri

No início dos anos 80, Alberto Burri foi convidado a intervir na cidade de *Gibellina Nuova*, onde o projecto com o nome *Dream in Progress* estava em curso. Pretendia-se que, através da implementação de obras de arte - murais, frescos, esculturas e jardins- e edifícios projectados por arquitectos e artistas de renome, a cidade comesse a conquistar símbolos com os quais os habitantes se pudessem relacionar afectivamente para a construção de uma nova identidade colectiva.

Alberto Burri preferiu intervir sobre a arruinada *Gibellina Vecchia*. Numa visita a esta cidade abandonada, deixou-se impressionar por *aquela cúmulo inerte onde cada forma de vida era destinada a estar cancelada para sempre: e isso não seria justo*.⁵³

É necessário contextualizar Alberto Burri enquanto pintor para se compreender o porquê de ter escolhido intervir sobre as ruínas e o intuito do seu acto artístico.

Na circunstância artística do pós-guerra, com o estabelecimento de um clima de pessimismo existencial e descrédito perante o passado, oriundo da ruptura que a destruição impusera, muitos dos artistas adoptaram uma atitude introspectiva através da qual pretendiam estabelecer novas formas de expressão. A sua investigação volta-se para a relação dialética entre o seu mundo interior e as suas acções na matéria. *Quieren fundirse en la obra, unirse al proceso de transformación de la materia*.⁵⁴

(...) subvertir los lenguajes plásticos del pasado para elaborar una poética de la materia en cave de expresividad existencial.⁵⁵

Alberto Burri surge nesta circunstância. A sua arte surge da experimentação sobre a matéria. É seu objectivo tirar partido da potencialidade poética da matéria, usá-la enquanto objecto expressivo. Quando esta é capaz de transcender a sua existência ordinária, torna-se meio de expressão.

(...) utiliza materiales de desecho, fundiendo soporte y superficie del cuadro, y aplicando una sintaxis austera, poblada de signos de agresión y de cura (...) como si propia biografía emocional quedase inscrita en la obra.⁵⁶

Integrando a corrente “informalista”, procura estabelecer uma nova relação entre matéria e forma, em que contrariamente ao que havia ocorrido até então, a forma se subordina à matéria. A obra deixa de ser uma representação da realidade para passar a ser um fragmento da mesma. E o encontro e desencontro entre Alberto Burri e a matéria, dá-se

53 ZANGARELLI, Massimo- *Um Labirinto para a Memória: A mais extensa obra de arte do mundo*. In GIACCHINO, Stefania; ROTELLI, Marco Nereo- *Gibellina : un luogo, una città, un muzeo. La ricotruzione. Un lugar, una ciudad, un museo. La reconstrucción. Um local, uma cidade, um museu. A reconstrução : Barcellona, Oporto, Gemon, Gibellina*. Palermo: AGORA, 2004, p.151

54 AGUILAR, Ana Martínez. In HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006

55 AGUILAR, Ana Martínez. In HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006

56 AGUILAR, Ana Martínez. In HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006



16. Vista aérea do *Cretto di Gibellina* na paisagem



17. Vista aérea de Gibellina após a destruição causada pelo terremoto de 15 de Janeiro de 1968

A compactação das ruínas da cidade em grandes blocos irregulares que evocam e recuperam a presença da malha da cidade, petrificando-a.

no gesto, no acto que este incute sobre ela. A exibição desse acto, a expressão que a matéria adquire depois do confronto traumático, revela-se como principal protagonista da obra de arte.

(...) con todo, hay una constante en este alternarse y renovarse de las materias: la sólida compaginación compositiva y espacial, como contrastante complemento de las laceraciones que han sufrido las materias; es como un horizonte de fijeza temporal con el que se confrontam, en la relatividade de su decurso, el desgaste y la acción. Es el momento constructivo que entra en dialéctica con el momento “destrutivo”, formando una unidad esencial.”⁵⁷

Pero de una herida ha brotado la belleza. Al menos en el caso de Burri. Porque Burri transforma los harapos en metáfora de la carne humana sangrenta, reanima los materiales muertos que utiliza, los hace vivir y sangrar; luego cose las heridas con la misma sensibilidad con que las ha infligido.⁵⁸

En la medida en que se superan la llaga y la herida, se concreta la figuratividad.⁵⁹

O processo de criação artística de Alberto Burri pressupõe um primeiro acto de agressão irreversível, uma experiência “traumática” sobre a matéria, obrigando-a a reagir organicamente a essa perturbação.

E é após esse momento, o momento em que a matéria desperta para o processo da sua dissolução, que se dá a metáfora do quadro como carne viva e do artista como cirurgião.

Alberto Burri age de novo, desta vez para fixar o material naquele momento da sua decadência, suspendendo o processo de extinção, suturando, por vezes, as falhas que incute.

Esta experimentação marcada pelo caos é apenas aparente. Há uma composição consciente subjacente às acções incutidas no material que se revela na geometria elementar das suas formas e na forma como são dispostas espacialmente no suporte material que contém essas alterações.

É da dialética presente nesta composição que surge do contraste entre o material construído e o material destruído, entre o cheio e o vazio, que se torna possível a percepção do acontecimento.

É possível estabelecer uma analogia clara entre o seu processo de criação artística e a sua intervenção sobre *Gibellina Vecchia*.

Se olharmos *Gibellina Vecchia*, após o terramoto, ela não é mais do que uma enorme extensão de matéria que reagiu a um acto de agressão violenta que lhe foi incutido, atingindo assim o momento fundamental do processo da sua dissolução, a sua ruína, transcendente pela sua capacidade evocativa e irreversível.

57 CALVESI Maurizio - *El Camino de Burri*. In HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, p.23

58 SWEENEY, J.J. Cit. por PIRANI, Federica - *El artista lacónico y el crítico locuaz. Historia de la fortuna crítica de Burri*. In HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, p.136

59 BRANDI, Cesare. Cit. por PIRANI, Federica - *El artista lacónico y el crítico locuaz. Historia de la fortuna crítica de Burri*. In HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, p.139



18. Cretto di Gibellina



19. Gibellina após a destruição causada pelo terramoto de 15 de Janeiro de 1968

O vazio das “fendas” que recupera e evoca a presença do espaço público da cidade, petrificando-o.

À semelhança do que acontece no seu processo de criação artística pretende, com a sua intervenção, contrariar a perda desse momento, perpetuando-o.

Compacta as ruínas da cidade em grandes blocos irregulares que pretendem evocar e recuperar a presença do espaço construído da cidade, os seus quarteirões, cobrindo-os com uma camada de betão branco que os irá consolidar. As fendas deixadas entre estes blocos, respeitam o traçado dos vazios da antiga cidade, as suas ruas e praças, recriando-os por vezes.

(...) uma fenda construída na terra, nos campos de Gibellina.⁶⁰

Esta nova configuração, que assoma do contraste entre a extrusão da matéria e a sua ausência, é a exibição da alteração irreversível que um movimento tectónico desta natureza produz na forma da crosta terrestre, imortalizando assim a força desse momento traumático. Uma configuração que surge da investigação que Alberto Burri vinha a produzir na sua série de obras intitulada de *cretti*.

Por isso, a ruína (...) entra na paisagem pictórica infundindo nela um interesse humano. Ela integra, segunda uma exigência absoluta, o espaço e o tempo- as duas coordenadas essenciais do espírito.⁶¹

Quando Alberto Burri cria esta composição tectónica segundo a anterior malha da cidade, respeitando os seus cheios e vazios, estes tornam-se significantes. Ele reinventa assim a presença histórica e cultural de um passado aparentemente perdido. E fá-lo na paisagem, tornando-a percorrável e apropriável pelo homem contemporâneo.

La gran “grieta”, como imagen nueva de la vieja Gibellina, (...) , se inscribe en una dimensión que interviene de forma concreta en el paisaje, convirtiéndose en arquitectura.⁶²

O “facto artístico” é ultrapassado e torna-se espaço para o Homem, gerador de memória e identidade colectiva.

(...) segundo Burri, o Cretto dirá muito a sós, com a sua esplendorosa evidência: o terramoto, a velha cidade escondida, a religiosidade, a recordação.⁶³

60 BURRI, Alberto. Cit por ZANGARELLI, Massimo- *Um Labirinto para a Memória: A mais extensa obra de arte do mundo*. In GIACCHINO, Stefania; ROTELLI, Marco Nereo- *Gibellina : un luogo, una città, un museo. La ricotruzione. Un lugar, una ciudad, un museo. La reconstrucción. Um local, uma cidade, um museu. A reconstrução : Barcellona, Oporto, Gemona, Gibellina*. Palermo: AGORA, 2004, p.15

61 CARENA, Carlo - *Ruína/Restauo*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória-História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p. 110

62 ZANMATTI, Alberto -*Il cretto di Gibellina di Alberto Burri*. In HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, p.155

63 ZANGARELLI, Massimo- *Um Labirinto para a Memória: A mais extensa obra de arte do mundo*. In GIACCHINO, Stefania; ROTELLI, Marco Nereo- *Gibellina : un luogo, una città, un museo. La ricotruzione. Un lugar, una ciudad, un museo. La reconstrucción. Um local, uma cidade, um museu. A reconstrução : Barcellona, Oporto, Gemona, Gibellina*. Palermo: AGORA, 2004, p.151

A *lava branca*⁶⁴ que petrifica os quarteirões, detém um valor conservativo facilmente apreendido pela comunidade que habitou essa cidade. Ela imortaliza, através do maciço aparentemente sólido e inquebrável que o betão potencia, as fundações dessa cidade que, de outra forma, acabariam por desaparecer na paisagem. Esse “cheio” que vem preencher o vazio deixado pelo terramoto, torna-se símbolo de identidade de uma comunidade forte, certa das suas raízes, que reage à catástrofe com a firme vontade de reconstrução.

As “fendas” vieram restituir *mão a mão as ruas e as praças, pela memória dos poucos que ainda podiam lembrar-se e pela memória de todos*.⁶⁵ Ou seja, vieram restituir e recriar, através do espaço vazio, exterior e apropriável, o espaço colectivo que um dia existira. Estes itinerários transformam-se, pela sua abstracção, num *labirinto de la memoria* que volta a conter vida. Percorrendo-os é possível voltar a chegar e a redescobrir os lugares onde antes se davam os grandes momentos de vida colectiva.

*Se propone así un reencuentro para los habitantes de Gibellina tanto con la memoria de su pasado como con la realidad redescubierta.*⁶⁶

Estabelece-se assim, através do refazer deste vazio de outrora pronto a receber a vida de hoje, uma ponte entre a memória do passado e a sua realidade redescoberta. E porque este vazio é dinâmico, usável, provoca a continuação da vida, superando essa memória traumática da perda irreversível.

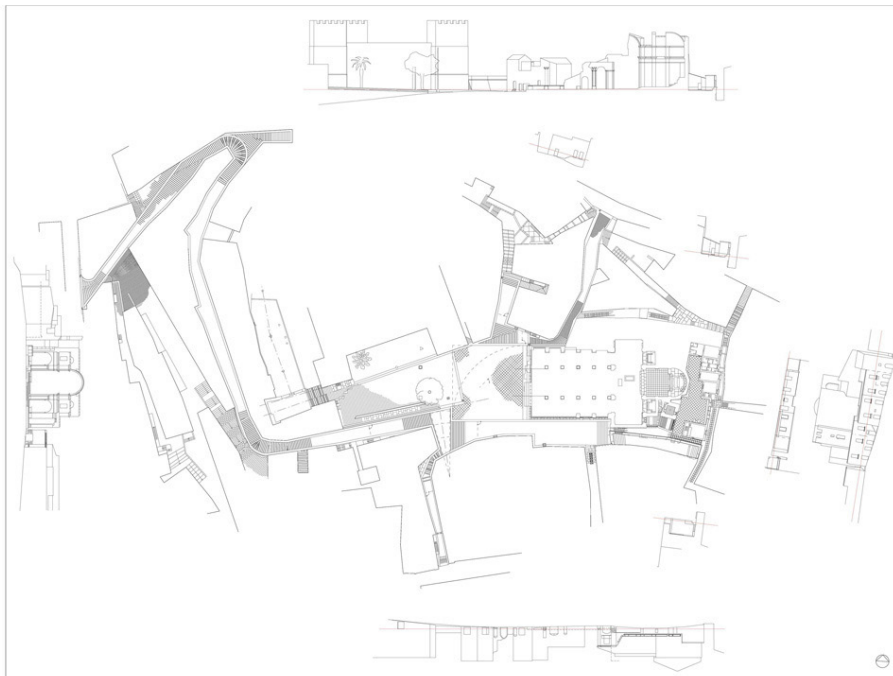
64 ZANGARELLI, Massimo- *Um Labirinto para a Memória: A mais extensa obra de arte do mundo*. In GIACCHINO, Stefania; ROTELLI, Marco Nereo- *Gibellina : un luogo, una città, un museo. La ricotruzione. Un lugar, una ciudad, un museo. La reconstrucción. Um local, uma cidade, um museu. A reconstrução : Barcellona, Oporto, Gemon, Gibellina*. Palermo: AGORA, 2004, p.151

65 ZANGARELLI, Massimo- *Um Labirinto para a Memória: A mais extensa obra de arte do mundo*. In GIACCHINO, Stefania; ROTELLI, Marco Nereo- *Gibellina : un luogo, una città, un museo. La ricotruzione. Un lugar, una ciudad, un museo. La reconstrucción. Um local, uma cidade, um museu. A reconstrução : Barcellona, Oporto, Gemon, Gibellina*. Palermo: AGORA, 2004, p.152

66 ZANMATTI, Alberto -*Il cretto di Gibellina di Alberto Burri*. In HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, p.155



20. "Piazza Alicia" depois da intervenção de Álvaro Siza e Roberto Collovà



21. Planta do projecto urbano proposto para a requalificação da Piazza Alicia e do seu espaço público adjacente.
Álvaro Siza, Roberto Collovà, 1984-1997

Piazza Alicia, ruas e área adjacente, e reconstrução da Chiesa Madre no centro histórico de Salemi

Sicília, 1984-1997

Álvaro Siza Vieira, Roberto Collovà

No início dos anos 80, após o ultrapassar da experiência traumática, a população de Salemi encontrava-se motivada a reconquistar o seu centro histórico, que considerava ser um importante componente da sua identidade. Mostravam-se resistentes ao “exílio” a que tinham sido sujeitos aquando da construção da cidade “nova” na periferia do centro arruinado e vetavam a política de demolição sobre a área afectada. Assim, em 1982, é posta em curso a recuperação do centro histórico de Salemi.

A intervenção de Álvaro Siza e Robert Collovà tinha como intenção estabelecer uma relação clara entre a periferia e o centro histórico através da criação e redefinição de uma rede de espaços vazios, expectante à apropriação colectiva. Uma metodologia de projecto que pretende tirar proveito das oportunidades que os vazios causados pelo terramoto deixaram em aberto para a resolução de um espaço público que não servia de suporte à vida colectiva da população, muito menos à sua memória.

O projecto urbano a que se propõe tem como objecto um território alargado do centro histórico que exige diferentes níveis e tipos de intervenção, podendo dividir-se em dois momentos fundamentais.

O primeiro refere-se ao tratamento e revitalização da rua que une a “Piazza Bassa”, a principal praça da “cidade nova”, à “Piazza Alta”, a praça que coroa o topo do monte em que está estabelecida a cidade medieval de origem árabe, e à resolução complexa da sua articulação com outras ruas e espaços colectivos. A requalificação deste espaço público seria indispensável à união entre periferia e centro a que se propunham.

O segundo refere-se à revitalização dessa “Piazza Alta”, a “Piazza Alicia”, e reconstrução da “Chiesa Madre” que aí se implementa e que se encontrava em ruínas, fruto da acção do terramoto e de subsequentes demolições.

É neste segundo momento que se coloca o problema conceptual - a intervenção sobre a ruína da igreja, símbolo de identidade e lugar de suporte à memória colectiva – cuja resposta irá definir o restante projecto.

*Il progetto principale consiste nella reciproca trasformazione della Piazza e della Chiesa(...)*⁶⁷

Partindo da dupla acepção de que a igreja enquanto monumento, na sua ruína, continuava a ter valor para o homem enquanto espaço físico e espaço figurativo, o projecto propõe consolidar as ruínas pré-existentes e aproveitar a sua nova condição de espaço exterior para a transformar em espaço público.

*O projecto assenta assim nestes princípios: mostrar a anatomia do edificio e tornar o interior, exterior.*⁶⁸

67 COLLOVÀ, Roberto, *Piazza Alicia e Chiesa Madre a Salemi. Firenze architettura*. Firenze: N°1(2006), p.58

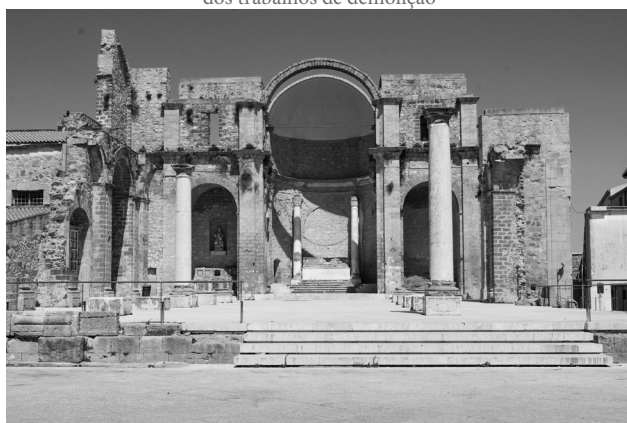
68 COLLOVÀ, Roberto. Cit por. LOBO, Matilde Barreira da Costa - *Estratégias de reconstrução urbana : a experiência do Chiado em discurso directo*. Porto : Faup, 2014 (Prova final), p.29



22. Interior da "Chiesa Madre" antes do terramoto de 15 de Janeiro de 1968



23. Ruína da "Chiesa Madre" depois do terramoto e dos trabalhos de demolição



24. "Piazza Alicia" actualmente, depois da intervenção de Álvaro Siza e Roberto Collovà

O projecto de consolidação da ruína propunha detectar e conservar a sua matéria, as suas singularidades construtivas evidentes, as suas proporções e relações de distância, os seus padrões decorativos. Assim, as ruínas da igreja foram clarificadas, subtraíndo-lhes as construções abusivas e os acrescentos sem qualidade. As ruínas da abside foram “limpas” e modeladas como uma escultura, sublinhando os diferentes elementos estruturais do edifício. Alguns fragmentos encontrados nos destroços foram recompostos com materiais distintos e repostos na sua localização primitiva. Pretendia-se que a partir do diálogo entre as partes da ruína se conseguisse evocar mentalmente o conteúdo dos seus vazios, o todo.

A antiga Piazza Alicia estende-se agora para “dentro” da igreja. A igreja arruinada sobrevivente passa a ser limite para uma nova praça elevada que veio tomar o antigo espaço interior da igreja e torna-lo agora assumidamente exterior e público.

*(...)il cambiamento di forma della Piazza origina dall'intenzione di riconvertire gli effetti negativi del terremoto in elementi di relativa rifondazione della città scegliendo di **ricostruire** la Chiesa solo per **sottrazione**.*⁶⁹

Contrariamente a uma petrificação desse momento de trauma, a consolidação e clarificação da ruína pretende, antes de mais, reconstruir a memória do lugar, para, logo de seguida, o devolver à cidade, enquanto lugar capaz de refundar o espaço colectivo através da excitação da memória colectiva. *O lugar é a melhor forma de conservar a memória do lugar.*

69 COLLOVÀ, Roberto, *Piazza Alicia e Chiesa Madre a Salemi. Firenze architettura*. Firenze: N°1(2006), p.58



25. *House*, 1993, Rachel Whiteread

Memória da Casa

O Homem, pela sua fragilidade, necessita de um abrigo, um limite físico que o proteja a si e à sua intimidade do Outro, seja ele factor ambiental, humano ou animal. O Homem reconhece esse abrigo nas paredes, no chão, na porta e na cobertura da sua casa.

No processo de dissolução que transformou a casa em ruína, perderam-se as suas coberturas, os seus caixilhos que permitiam encerrar fisicamente as janelas, partes do seu chão. Perdeu-se o abrigo. Mantêm-se, no entanto, sólidas e firmes, as suas paredes de granito, os vãos, as peças e as marcas de uma existência passada que nelas estão esculpidas. *La construcción de un refugio parte fundamentalmente de fabricar un espacio, o espaço doméstico*⁷⁰. Perdeu-se o abrigo, será que se perdeu a casa? *A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.*⁷¹

Os principais lugares do quotidiano que se estabelecem como suportes à vida do homem são a cidade e a casa. Exactamente porque o objecto de estudo desta dissertação se trata da memória arruinada de uma casa, é pertinente compreender de que forma a memória interfere na experiência que é habitar o espaço doméstico.

A casa na experiência da memória individual/ A memória individual na experiência da casa

*There is a sanctity in a good man's house which cannot be renewed in every tenement that rises on its ruins; and I believe that good men would generally feel this;*⁷²

(...)

*I say that if men lived like men indeed, their houses would be temples – temples which we should hardly dare to injure, and in which it would make us holy to be permitted to live;*⁷³

John Ruskin afirma a necessidade de se considerar o potencial de memória que a casa, o espaço doméstico, condensa em si, compreendendo a importância que a casa tem como dispositivo de transmissão de memória que não se limita à herança da sua forma construída, mas do sentido, da vida, do trabalho do homem que um dia a habitou. Ou seja, a transmissão de memória da existência do Homem como guia para a existência futura. *Inverteu-se o tempo e a memória ocupou o lugar do futuro.*⁷⁴

I must show that the house is one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind. The binding principle in this integration is the daydream. Past, present, and future give the house different dynamisms, which often interfere, at times opposing, at others, stimulating one another. In the life of a man, the house thrusts aside contingencies, its councils of continuity are unceasing. Without it, man would be a dispersed being. It maintains him through the storms of the heavens and through those of life. It is body and soul. It is the human being's first world. (...)

70 LLEÓ, Blanca- *Sueño de habitar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1998, p.12

71 BACHELARD. Cit. por BESSE, Jean Marc - *Estar na Paisagem, Habitar, Caminhar*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem Património: Aproximações Pluridisciplinares*. Porto: Dafne Editora, 2013, p.36

72 RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*. Londres : George Allen & Unwin, 1889, p.179

73 RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*. Londres : George Allen & Unwin, 1889, p.179

74 ÁBALOS, Iñaki- *A boa vida: visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.49



26. *Form is the destroyer of force, without severity there can be no mercy*
Middleton, 2012

A forma como percebemos a nossa casa não depende apenas do momento presente,
mas dos conteúdos e significados passados que ela em nós evoca.

*(...)Life begins well, it begins enclosed, protected, all warm is the bosom of the house.*⁷⁵

A casa, como Bachelard a imagina, será um dos principais dispositivos de integração dos pensamentos, memórias e sonhos da humanidade. Focando-se nas capacidades fenomenológicas e oníricas do espaço doméstico, tenta compreender de que forma é este espaço capaz de prover coerência temporal e subjectiva para os seus habitantes.

A casa, apresenta-se assim como o dispositivo de coerência e estabilidade para os que nela residem. E só o é porque se constitui enquanto suporte e abrigo ao sonho e ao imaginário do homem. Através dela, passado, presente e futuro implicam-se e estimulam-se, protegendo e fundamentando o acumular de memória, em oposição à ameaça da dispersão e da incoerência.

...we shall see the imagination build "walls" of impalpable shadows, comfort itself with the illusion of protection- or, just the contrary, tremble behind tick walls, mistrust the staunchest ramparts. In short, in the most interminable of dialectics, the sheltered being gives perceptible limits to his shelter.

O ser individual dá limites perceptíveis ao seu abrigo, à sua casa. E depois, do conforto dessa protecção, ele experimenta-a através da sua realidade e do seu imaginário, através da experiência, do pensamento e do devaneio. O devaneio conduz à evocação de possibilidades de futuro e à consequente auto-valorização do presente. Os lugares nos quais o ser individual tem a capacidade de experienciar esses devaneios reconstituem-se a si próprios como devaneios, conservando-se prazerosamente, tornando-se memória.

Mas o devaneio serve também para evocar o que conservamos solidamente do nosso passado, trazendo-o para a experiência e valorização do nosso presente.

*Thus the house is not experienced from day to day only, on the thread of a narrative, or in telling of our own story. Through dreams, the various dwelling-places in our lives co-penetrate and retain the treasures of former days. And after we are in the new house, when memories of other places we have lived in come back to us, we travel to the land of Motionless Childhood, motionless the way all Immemorial things are. We live fixations, fixations of happiness. We comfort ourselves by reliving memories of protection. Something closed must retain our memories, while leaving their original value as images.*⁷⁶

Assim, a forma como percebemos e valorizamos as casas que habitamos hoje, não depende apenas da realidade que lá vivemos dia a dia. Há também uma forte componente que depende da memória que ela evoca. Segundo, Bachelard, uma aproximação à imagem da casa do passado, com o cuidado de não quebrar a solidez da memória e dos imaginários, pode conduzir-nos a uma profundidade sentimental inimaginável.

A casa apresenta-se então como um contentor protector de um ser individual, onde a arquitectura age como o estímulo necessário ao seu envolvimento.

75 BACHELARD, Gaston - The Poetics of Space. Boston : Beacon Press, 1994, p.7

76 BACHELARD, Gaston - The Poetics of Space. Boston : Beacon Press, 1994, p.5-6



27. Fotografia da cozinha da casa em ruínas a intervir,
Arquivo Pessoal, Eirado dos Ferros, 2014

A “cozinha” da memória

Of course, thanks to the house, a great many of our memories are housed, and if the house is a bit elaborate, if it has a cellar and a garret, nooks and corridors, our memories have refuges that are all the more clearly delineated.⁷⁷

A casa tem a capacidade de fixar memórias de acções que se associam à imagem dos seus espaços. Quanto mais específicos forem esses espaços, mais vívidas serão as memórias das acções que aí se passaram, servindo de guia às presentes.

In the theater of the past that is constituted by memory, the stage setting maintains the characters in their dominant roles. At times we think we know ourselves on time, when all we know is a sequence of fixations in the spaces of the being's stability.⁷⁸

Não temos a capacidade de perceber a nossa vida passada na sua dimensão temporal. Não podemos reviver a duração de algo que já aconteceu. Somos apenas capazes de a perceber sequencialmente, e mais uma vez, é a evocação das imagens do espaço doméstico que nos permite reconstituir essa sequência, contribuindo para uma percepção estável e segura do nosso passado, para a construção de uma identidade.

In short, the house we were born in has engraved within us the hierarchy of the various functions of inhabiting. We are the diagram of the functions of inhabiting that particular house, and all the other houses are but variations on a fundamental theme.

A forma como nos relacionamos corporalmente com o espaço doméstico, com o primeiro espaço que habitamos, transforma-se num hábito orgânico. E esse hábito, que se transforma numa memória corporal, serve de referência e condiciona a forma como agimos fisicamente nos outros espaços.

Paradoxically, in order to suggest the values of intimacy, we have to induce the reader a state of suspended reading.⁷⁹

Quando a imagem da casa do passado nos aparece enquanto conjunto de fragmentos, o que acontece fisicamente na ruína, o nosso imaginário é forçado a completar essas ausências. Assim, a evocação dos fragmentos, dá poder e liberdade ao imaginário.

If we give their function of shelter for dreams to all of these places for retreat, we may say, (...) (...) that there exists for each one of us an oneiric house, a house of dream-memory (...) (...) And so, beyond all the positive values of protection, the house we were born in becomes imbued with dream values which remain after the house is gone.⁸⁰

A casa não é só memória de passados concretos, mas também memória dos sítios onde sonhamos. Assim, quando a casa se extingue, se arruína, há sempre a memória de uma casa que transmuta a sua existência física.

77 BACHELARD, Gaston - The Poetics of Space. Boston : Beacon Press, 1994, p.8

78 BACHELARD, Gaston - The Poetics of Space. Boston : Beacon Press, 1994, p.8

79 BACHELARD, Gaston - The Poetics of Space. Boston : Beacon Press, 1994, p.14

80 BACHELARD, Gaston - The Poetics of Space. Boston : Beacon Press, 1994, p.17



28. Arquivo Pessoal, Eirado dos Ferros, 2014

Exuberância

Segundo estas observações de Bachelard, parece-nos que para a casa funcionar enquanto espaço doméstico, ou seja, a extensão arquitectónica da subjectividade e do imaginário humano e ao mesmo tempo contentor para uma vida vivida, a casa deve ser materialmente estável e espacialmente familiar.

Segundo estes pressupostos, uma casa em ruínas, pode ser lida como uma casa que falhou. Pode ter falhado na capacidade de ser abrigo às vidas materiais dos seus habitantes ou então podem ter sido os seus habitantes que não tiveram a capacidade de a moldar às suas vidas.

Se olharmos a ruína atendendo à exuberância do seu estado de decadência, será possível olhá-la de outra forma. A casa em ruínas cresceu para além das necessidades da vida humana, abrindo-se às influências externas de corpos e matérias inumanas que enriquecem e alteram a sua condição. Os fragmentos do espaço doméstico que restam transformam-se através das relações que estabelecem com esta nova matéria em objectos novos de potenciais significados ainda por descobrir. Assim, mais do que uma casa morta, a casa em ruínas é viva, é uma casa que é capaz de se regenerar e provocar constantemente novas relações com o imaginário dos seus habitantes, questionando permanentemente as suas memórias.



1. O artista desesperado perante a grandeza das
ruínas antigas.
1778-80, Johann Heinrich Füssli

II.

Posturas de Intervenção

Sobre a singularidade de cada intervenção

Poder-se-ia começar por definir genericamente “intervenção”¹ como qualquer tipo de acto que se realize sobre uma pré-existência, seja ele de conservação, restauro, reutilização ou reabilitação. No entanto, para cada intervenção, esse acto será uma crítica específica à condição da pré-existência. A intervenção será a tradução de uma ideia sobre a acção na pré-existência que consequentemente se irá traduzir enquanto conservação, restauração, reutilização ou reabilitação.

*Una intervención es tanto como intentar que el edificios vuelva a decir algo y lo diga en una determinada dirección. Según la forma en que la intervención se produzca, los resultados serán unos u otros.*²

Assim “intervenção” será, antes de mais, um problema de “interpretação” da pré-existência. As possíveis formas de intervenção que se apresentam são diferentes formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir.

*La relación entre una intervención de nueva arquitectura y la arquitectura previamente existente es un fenómeno cambiante en función de los valores culturales atribuidos tanto a la significación de la arquitectura histórica como a las intenciones de la nueva intervención.*³

Não se pretende, portanto, encontrar uma forma de intervir sobre a pré-existência arquitectónica, mas antes ser capaz de compreender como cada uma das posturas de intervenção surgiram de um problema de interpretação de um determinado contexto cultural e as transformações que essa ideia produzia no carácter e na percepção da pré-existência. O apreender da existência e evolução destas diferentes ideias de intervenção é fundamental para a construção informada de uma ideia, na tentativa de formular uma resposta a um projecto que surge no e do momento em que nos encontramos.

Cada intervenção será um acto singular, único, pessoal que resulta da interpretação que o sujeito que se propõe a intervir faz da pré-existência. Interpretação esta que deve ser tão informada sobre as expectativas do momento em que se encontra como sobre o passado onde actua.

1 GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *La intervencion sobre la arquitectura del pasado*. In GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *Rehabilitación y vivienda en Sevilla : renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica : 1975-1988*. Sevilla: C.O.A.A., 1989, p.15

2 SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Teorías de la intervención arquitectónica*. In SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Intervenciones*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p.15

3 SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Del contraste a la analogia. transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica*. In SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Intervenciones*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p.35



2. Material Disponível: Pirâmides usadas como pedreira de material disponível

Teorias da Intervenção na Pré-Existência

É importante clarificar que a maioria das teorias formuladas acerca da intervenção na pré-existência não consideravam a casa popular, o espaço doméstico por si só, enquanto objecto de intervenção.⁴ A intervenção no espaço doméstico popular justificava-se maioritariamente pela necessidade de o adaptar a novos usos. A evolução da arquitectura doméstica colocava-se num plano funcional que acompanhava a evolução da sociedade e das suas formas de vida. Assim, as intervenções nos edifícios domésticos pré-existentes poderiam passar apenas por uma reformulação do espaço interior tendo como base a organização espacial inicial, dentro dos limites do edificado pré-existente, a justaposição de novos edifícios quando o lote assim o permitia ou ainda a total destruição do edifício pré-existente para a reedificação sobre as suas ruínas quando as novas características sociais ou funcionais assim o exigiam.

A maioria das teorias formuladas considerava o monumento como o objecto de estudo para a intervenção.

A pesquisa desta dissertação no que a este tema diz respeito e atendendo que o objecto de estudo se trata da ruína de uma casa popular construída sem qualquer vestígios eruditos ou qualquer intenção de vir a ser considerada como monumento, está por isso unicamente interessada em informar-se sobre os critérios de intervenção sobre a pré-existência como alicerces de diferentes ideias de projecto.

Reutilização

*El primer momento en que la intervención se plantea como un problema que pide una cierta forma de teorización y, por tanto, una definición de cual es la relación entre la intervención y la arquitectura existente, es, sin duda, el momento del clasicismo.*⁵

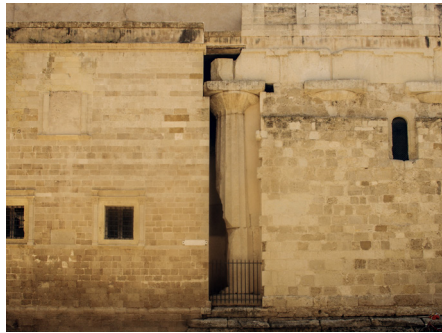
A intervenção na pré-existência enquanto problema só se coloca no Renascimento. Surge da consciência da existência de uma História, de um passado e de um presente de condições e formalizações distintas, e da necessidade de ter consciência dessas diferenças para delas se afastar ou aproximar aquando da intervenção.

Antes deste momento, durante a Antiguidade Clássica e a Idade Média, a intervenção surgia de uma relação não premeditada em que não existia nenhuma consideração sobre a arquitectura pré-existente e em que esta era pragmaticamente aceite como material disponível sobre, e com o qual criar uma nova arquitectura.

Apesar da condição material da pré-existência ser a sua característica mais relevante, durante a Idade Média, há indícios de que este aproveitamento material não terá sido

4 GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *La intervención sobre la arquitectura del pasado*. In GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *Rehabilitación y vivienda en Sevilla : renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica : 1975-1988*. Sevilla: C.O.A.A., 1989, p.16

5 SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Teorías de la intervención arquitectónica*. In SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Intervenciones*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p.17



3. Reconversão de Fundações e Estruturas: Catedral Construída sobre Templo Grego, Siracusa, 2015, Arquivo Pessoal



4. Reinterpretação do Tipo: Teatro Romano Construído sobre Teatro Grego, Taormina, 2015, Arquivo Pessoal



5. Reconversão de Fundações e Estruturas: Conjunto de casas construído sobre Teatro Romano construído sobre Teatro Grego, Catânia, 2015, Arquivo Pessoal

feito de forma acrítica. Segundo José Miguel Rodrigues⁶, as pré-existências foram transpostas para a construção de uma nova arquitectura segundo três interpretações distintas:

- .A reconversão de fundações e estruturas que davam origem a novas estruturas e usos;
- .A reutilização de fragmentos, ou seja, o uso de elementos construtivos e ornamentais que estabeleciam novas relações e portanto novos significados em novas formas de arquitectura;
- .A reinterpretação do tipo, ou seja, o aproveitar de ideias estruturais e espaciais. Trata-se portanto da apreensão da proporção, dos sistemas estruturais e da concepção atmosférica espacial.

A presença destas três formas diversas de actuar denuncia a existência de critérios e aponta, por isso mesmo, a possibilidade de a dúvida sobre *o que conservar* e *o que destruir*⁷ existir já desde a antiguidade. E estas duas questões constituem parte do problema que a intervenção sobre a pré-existência continua a colocar.

Instrumento para a Tradição

Classicismo e Renascimento

O problema da intervenção na pré-existência afirma-se no início do Classicismo. Partindo de uma visão histórica bastante sintética e dual, o que se herdava da antiguidade clássica, ou seja, do passado, era tido como superior e ideal em relação ao presente medieval e decadente que se considerava estar a construir.

Surge pela primeira vez, no campo da arquitectura, a crítica consciente ao lugar onde se intervém e às suas condições⁸ e a consequente necessidade de se definir critérios de intervenção para a sua transformação. Critérios esses que surgem como instrumentos de submissão da pré-existência ao projecto homogéneo, antropomórfico e universal que o Classicismo propunha.

No processo do estabelecimento de critérios de intervenção, que têm origem na mitificação do passado, inaugura-se uma tendência de culto em relação à ruína (pré-existência clássica). A ruína passa a ser entendida como *instrumento para a tradição*⁹ enquanto material de investigação projectual e artística, enquanto testemunho de técnicas e processos construtivos singulares que se mantinham actuais e que iam de técnicas particulares a sistemas estruturais e concepções espaciais.

Naturalmente, no estabelecimento de critérios de intervenção que surgiam do estudo de uma arquitectura passada como base à nova intervenção, surgem dois conceitos

6 RODRIGUES, José Miguel - *Destruição, Tradição, Ruína e Fragmento. Nostalgia, Punkto*. Porto. Número 3 (2013), p.18

7 RODRIGUES, José Miguel - *Destruição, Tradição, Ruína e Fragmento. Nostalgia, Punkto*. Porto. Número 3 (2013), p.19

8 SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Teorías de la intervención arquitectónica*. In SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Intervenciones*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p.18

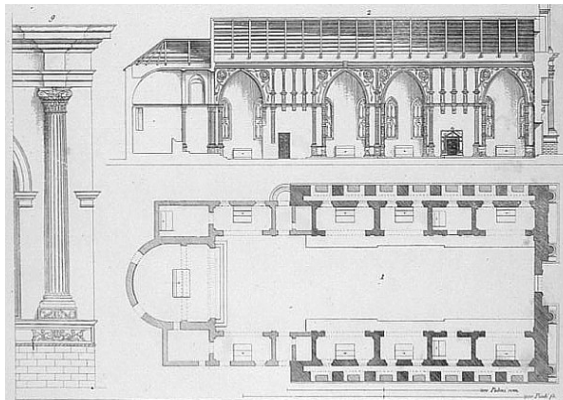
9 RODRIGUES, José Miguel - *Destruição, Tradição, Ruína e Fragmento. Nostalgia, Punkto*. Porto. Número 3 (2013), p.18



6. Perspectiva sobre a Fachada Principal do Templo Malatesitano



7. Perspectiva sobre a Fachada Lateral do Templo Malatestiano .



8. Desenhos da proposta de intervenção de Alberti para o Templo Malatestiano.

É clara e legível na representação, a distinção entre a sua intervenção e a pré-existência.

Mas Alberti, (...), tinha consciência do facto de que os dois momentos nunca poderiam ser a repetição um do outro, demasiado longínquos que estavam já o espírito, os objectivos e as ideias dominantes, demasiado diversas que eram já as condições de um e de outro mundo, conquanto um, fundando-se no outro e a partir do outro, da sua extraordinária experiência, teria permitido, em primeiro lugar, procurar apreender, isto é, compreender e conhecer e, depois, talvez superá-lo.¹

1 GRASSI, Giorgio- Leon Batista Alberti e a arquitectura romana. Porto: Fundação Marques da Silva/Edições Afrontamento, 2015, p.54

antagónicos que integram ainda hoje, o debate sobre a intervenção em pré-existência, a “mimésis” e a necessidade da sua superação através da “liberdade criativa” de encontro à criação de uma linguagem própria.

A intervenção de Alberti sobre a igreja de São Francisco, em Rimini, a fim de a transformar no Templo Malatestiano, é exemplar na capacidade que tem de fazer uma leitura crítica da pré-existência, respeitando-a, mas compreendendo a necessidade de a superar criativamente no encontro de uma arquitectura que responda às intenções do presente. É exemplar pela forma como torna estas intenções legíveis.

Nas intervenções de Alberti, a pré-existência é sempre submetida à razão de ser do projecto que suscita a sua renovação, garantindo que esta passa a responder às necessidades do presente. Alberti entra em contradição com a razão de ser arquitectónica da pré-existência, quando se revela necessário à sua nova condição. No entanto, esta sua atitude não impede que estabeleça uma leitura atenta da construção, da razão técnica da pré-existência, que é incapaz de desrespeitar.

A intervenção de Alberti estabelece-se na sobreposição possível entre a sua ideia de arquitectura e a pré-existência, afirmando esta justaposição, em respeito simultâneo pelas duas.

Alberti abraça pelo exterior a estrutura pré-existente com um invólucro maciço de pedra que a envolve quase na sua totalidade, conservando-a como era. O espaço fechado e o volume da igreja mantêm-se legíveis e o espaço interior não sofre qualquer alteração.

É na leitura do espaço exterior que se estabelece o diálogo claro e distinto entre os dois tempos. O edifício resultante introduz uma tensão entre o modelo ideal –o templo colocado sobre um pódio- e as condições concretas da pré-existência que se lêem tanto na fachada principal como nas laterais.

Na fachada principal, o arco triunfal assenta sobre o pódio, no entanto, por causa da cota base do edifício pré-existente, a porta central obriga a uma quebra nesse pódio, expondo as condições prévias.

Nas fachadas laterais, a nova fachada de arcos de volta inteira, também ela apoiada no pódio, afasta-se da fachada anterior permitindo, por um lado, a leitura das janelas em bífere apontado da antiga fachada da igreja e, por outro, servindo-lhe de suporte, consolidando-a.

A intemporalidade desta intervenção faz-se pela forma como esta é capaz de sobrepor, com rigor e respeito mútuo, o novo modelo ao edifício pré-existente, alterando-lhe o sentido, mas, sem nunca o negar.

Restauro (Estilístico)

Viollet le Duc (1814-1879)

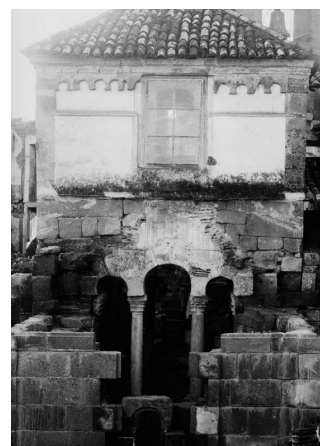
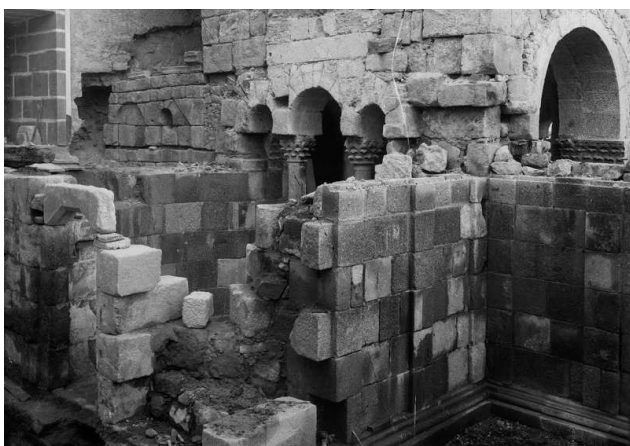
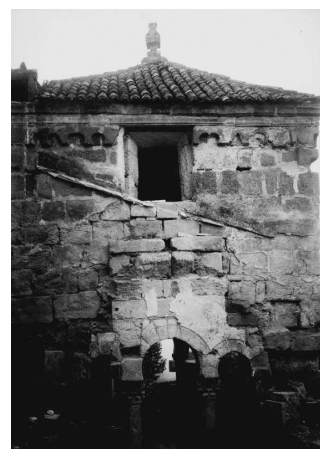
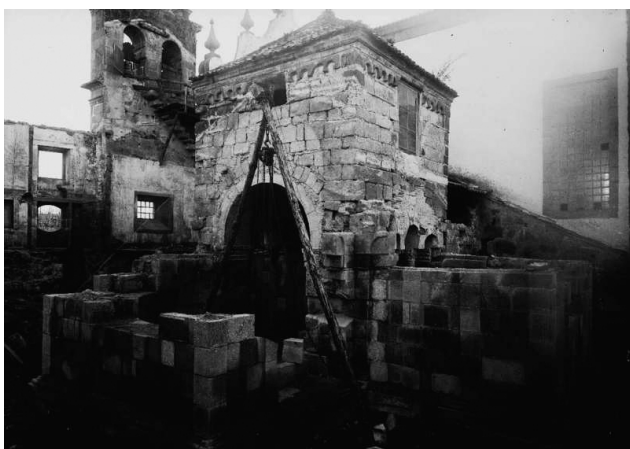
O desenvolvimento da disciplina da arqueologia no século XIX suscita a possibilidade de se considerar a clarificação da história do edifício como a “ideia de projecto” para a intervenção.



9. São Frutuoso de Montélios durante a execução do seu “Restauro”
DGEMN, 1929-1960

‘Restauroação’ foi o termo escolhido para caracterizar os primeiros anos de acção do novo poder político. Restauroação que se devia estender a todos os sectores da vida nacional. O restauro dos monumentos, além de ser uma actividade visível quase instantaneamente, permitia servir uma nova leitura da História pátria assente nos seus momentos de triunfo, verdadeira lição do valor e da raça lusa, sinais de garantia e confiança no Estado Novo, timoneiro seguro e legítimo da Nação.¹

¹ Neto, Maria João Baptista- *O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. In *DGEMN (1929-1960) Destruição como Restauro. Punkto, Destruição*. Porto, nº2 (2011)



Com o surgir da revolução industrial iniciam-se as polémicas sobre a reutilização dos monumentos, visto que, num período de profundas transformações e progresso técnico será necessário dotar de novos usos a arquitectura monumental pré-existente. A proteção dos símbolos do passado em contraponto à velocidade com que a sociedade se transformava e a consequente necessidade de adaptação desses símbolos às novas realidades levam à procura de critérios de intervenção sobre a arquitectura pré-existente. O restauro surge neste período como resposta ao problema de intervenção.¹⁰

*Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento.*¹¹

É neste contexto que Viollet Le Duc desenvolve uma das primeiras teorias de restauro de monumentos, a intervenção sobre a pré-existência como a possibilidade de a devolver ao seu estado ideal.

Entendendo uma profunda investigação e análise histórica como única base de conhecimento credível, estabelece duas premissas de intervenção. A eliminação de todas as adições posteriores ao edifício no sentido de recuperar a sua unidade estilística e imagem original. A restituição de parte de um monumento, caso seja necessário, através do estudo cuidadoso dos fragmentos restantes, de informações factuais do passado e da observação de edifícios semelhantes, tendo em consideração a diversidade dos casos de projecto e reconhecendo a individualidade de cada obra.

É nestas premissas que se reconhece uma das principais limitações do restauro estilístico, a incapacidade em aceitar a diversidade num mesmo objecto arquitectónico.

Esta teoria recusa a ideia de deixar o edifício tornar-se ruína contemplativa defendendo a intervenção enquanto meio de recompor e completar o edifício naquilo que se consideraria ser o seu estado ideal, a justa possibilidade de retirar o máximo partido dessa pré-existência, conferindo-lhe um determinado valor histórico mas afastando-se da sua história. A origem desta atitude explica-se pela via da constatação, por parte de Viollet le Duc, do falecimento do passado, já que enquanto arquitecto investigava também o estabelecimento de uma arquitectura contemporânea de ruptura, um sentimento de *nostalgia pelo futuro e não pelo passado*¹².

O restauro afirma-se então, não como acto arquitectónico criativo, mas como veículo informado para que o edifício se expresse, o que significa que o arquitecto se coloca numa situação de neutralidade absoluta.

Não deixa, no entanto, de ser interessante, esta procura de se estabelecer uma relação com o edifício em que, a partir de uma análise racional deste, se consiga tornar legível o seu discurso. A ideia da intervenção através da compreensão lógica da estrutura do edifício, não se impondo a ele, mas deixando-o completar-se a si próprio.

10 GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *La intervencion sobre la arquitectura del pasado*. In GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *Rehabilitación y vivienda en Sevilla : renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica : 1975-1988*. Sevilla: C.O.A.A., 1989, p.18

11 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2010, p.160

12 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2010, p.162



10. Não- intervenção: Ruínas do Templo de Apolo,
Arquivo Pessoal, Siracusa, 2015



11. Não- intervenção: Ruínas do Templo dos Dioscuros
(reconstruído no século XIX pelo escultor Valerio Villa Reale e pelo arquitecto Saverio Cavallari),
Arquivo Pessoal, Agrigento, 2015

Não à Intervenção

John Ruskin (1819-1900)

*We have no right whatever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us.*¹³

John Ruskin desenvolve uma teoria antagónica a Viollet le Duc, negando qualquer intervenção activa sobre a pré-existência. Pelo contrário, considera a intervenção única admissível a de guardar o que resta do monumento sem prolongar a sua vida mais do que o que ela possa resistir naturalmente.

A única acção a que esta intervenção se permitia era a conservação da pré-existência no estado em que se encontrava no momento, intervenção esta que deveria ser invisível e não interferir com a patina resultante do envelhecimento e exposição dos materiais à natureza. Se sujeitos a uma manutenção adequada, que retardaria o momento da ruína definitiva, os edifícios não deveriam necessitar de qualquer outra acção de restauro.

No entendimento do objecto arquitectónico enquanto obra de arte, Ruskin nega a possibilidade de restauro porque tem a lucidez de saber que o tempo, o autor e o contexto da criação artística estão ultrapassados e são irrepetíveis. Do mesmo modo nega a acção de reposição mesmo quando totalmente informada porque nunca será capaz de repor todo o significado que pudera conter.

Assim, a ruína do objecto arquitectónico apresenta-se como vestígio desse momento de criação e a sua verdadeira importância está na passagem do Tempo, na sua durabilidade e resistência perante a efemeridade dos homens e das coisas, no acumular de significados lhe vão sendo adicionados, na reacção do seu corpo, dos seus materiais à passagem das estações e do tempo. Na sua capacidade de permanentemente evocar e testemunhar essa origem, o seu passado.

O restauro estilístico e historicista de Viollet Le Duc era por consequência encarado segundo esta teoria como uma falsificação e negação do sentido histórico e de todo o processo de acumulação de significados que a pré-existência sofria durante a sua existência.

Assim, a pré-existência que se deixa transformar em ruína, apresenta-se enquanto factor de mediação entre presente e passado, gerador de memória e por isso mesmo fundamental à identidade da sociedade.

Compreender o percurso de um edifício numa base biológica que pressupõe nascimento, vida e morte, e a aprendizagem que o homem e principalmente o arquitecto pode retirar de cada uma dessas fases, justifica a teoria da não-intervenção.

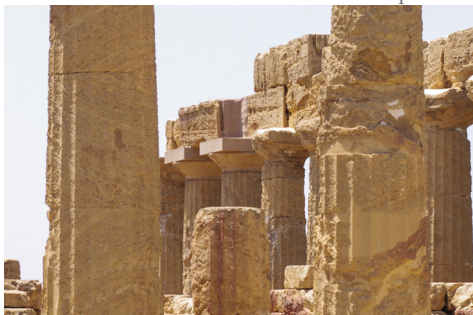
Morris reforça a teoria de Ruskin considerando que os monumentos antigos fazem *parte do mobiliário da nossa vida quotidiana*¹⁴ trazendo-os então para o mesmo plano dos edifícios do presente.

13 RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*. Londres : George Allen & Unwin, 1889, p.197

14 MORRIS. Cit. por CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.160



12. Piazza Alicia, Álvaro Siza, Roberto Collovà.
Arquivo Pessoal, Salemi, 2015



13. Vale dos Templos (esquerda)/ 14. Templo de Segesta (direita).
Arquivo Pessoal, Agrigento e Segesta, 2015

O uso de materiais distintos para a consolidação e reposição de fragmentos que permitem uma leitura unitária da ruína.

Síntese : *Conservare o Restaurare*¹⁵

Camilo Boito (1835-1914)

Através da reflexão crítica dos conceitos, critérios e métodos de Viollet le Duc e Ruskin surge uma proposta de critérios de intervenção na pré-existência mais equilibrada e ponderada que tem como objectivo reunir o melhor das duas doutrinas para formular uma síntese subtil.

De Ruskin, Camilo Boito defende a *Noção de Autenticidade*¹⁶ que afirma em dois princípios. Não preservar apenas a pátina dos edifícios mas também os acrescentos sucessivos de que o tempo lhes foi adicionando - os seus estratos. Nega, assim, a reconstituição das partes desaparecidas sobre a visão “paleontológica” de Viollet le Duc.

De Viollet le Duc, Camilo Boito defende a *prioridade do presente sobre o passado*¹⁷ ou seja, legitima o restauro, mas apenas sobre certas circunstâncias. O restauro deve ser aplicado apenas quando todos os outros meios de salvaguarda não são suficientes. Assim, o restauro deve revelar-se apenas como complemento necessário e indispensável à subsistência do edifício. Uma vez admitida a necessidade de restauro este deve fazer-se reconhecer enquanto tal, deve ser legível e distinguir-se claramente dos elementos originais.

Não aceitando que esta nova intervenção seja apenas consequência das técnicas, dos modos de fazer e dos conhecimentos da época em que é aplicada, propõe ainda diferentes tipos de intervenção de acordo com a origem dos edifícios a restaurar.

Em síntese, a fundamentação crítica do restauro arquitectónico de Camilo Boito enquanto disciplina interessa na aplicação de três conceitos:

. *autenticidade*¹⁸, a intervenção será a mínima possível;

. *hierarquia de intervenção*¹⁹, a restauração deve incidir unicamente no que é essencial ao edifício e será claramente legível e distinta em relação ao edifício pré-existente.

. *estilo restaurador*²⁰, a sensibilidade no acto de restaurar às características, ideias e conceitos espaciais que geram a arquitectura das diferentes épocas.

Carta de Atenas (1931), Carta de Veneza (1964), Carta de Cracóvia (2000)

Tendo como base a síntese apresentada por Camilo Boito, é elaborada em a Carta de Atenas em 1931, que se afirma como primeiro documento de carácter internacional a estabelecer normas relativamente ao problema da intervenção nos edifícios históricos. A este documento vêm juntar-se muitos outros dos quais se destaca a Carta de Veneza de 1964 e a Carta de Cracóvia de 2000.

15 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.167

16 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.167

17 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.168

18 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.169

19 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.169

20 CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000, p.169



15. Contraste: *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*,
Egon Eiermann, 1961-1963

O que estes documentos vêm acrescentar são critérios que se prendem com a importância da preservação do contexto e ambiente onde a pré-existência a intervir está inserida, com o alargamento do campo das pré-existências a considerar a núcleos urbanos e rurais, com a sua utilização e reutilização como principal instrumento de salvaguarda, com a necessidade de responsabilizar a sociedade pela sua conservação, afirmando-a como património comum. A ideia de uma intervenção que se materializasse na conservação da pré-existência, estava sempre presente.

Sendo que a análise das teorias de intervenção tem como objectivo o encontro de critérios que fundamentem diferentes ideias de intervenção, não nos iremos alongar mais na especificação do conteúdo destes documentos.

Contraste

O Movimento Moderno pretendia estabelecer um sistema formal e programático autónomo, que se afirmaria como única alternativa à arquitectura anterior. Não quer dizer com isso que negasse a pré-existência. *Distinguirse de la Historia era la base de la modernidad.*²¹ Quando é necessário relacionar a sua intervenção com as pré-existências, fá-lo por contraste.

*(...) La directriz que los guiaba estaba conformada por el gusto tardorromántico por las texturas rugosas, por lá pátina del tiempo en los viejos edificios, sin distinciones ornamentales o estilísticas precisas, contrastando en su globalidade con la tersa, precisa y abstracta geometría de las nuevas arquitecturas.*²²

Dois dos valores dominantes que a sociedade de massas do século XX reconhecia mais facilmente na arquitectura do quotidiano seriam o *valor da antiguidade*²³, que se materializava nos sentimentos de pertença gerado pelas marcas da passagem do tempo impressas na arquitectura, e o *valor da novidade*²⁴, ou seja o reconhecimento e gosto pela arquitectura nova e sem imperfeições.

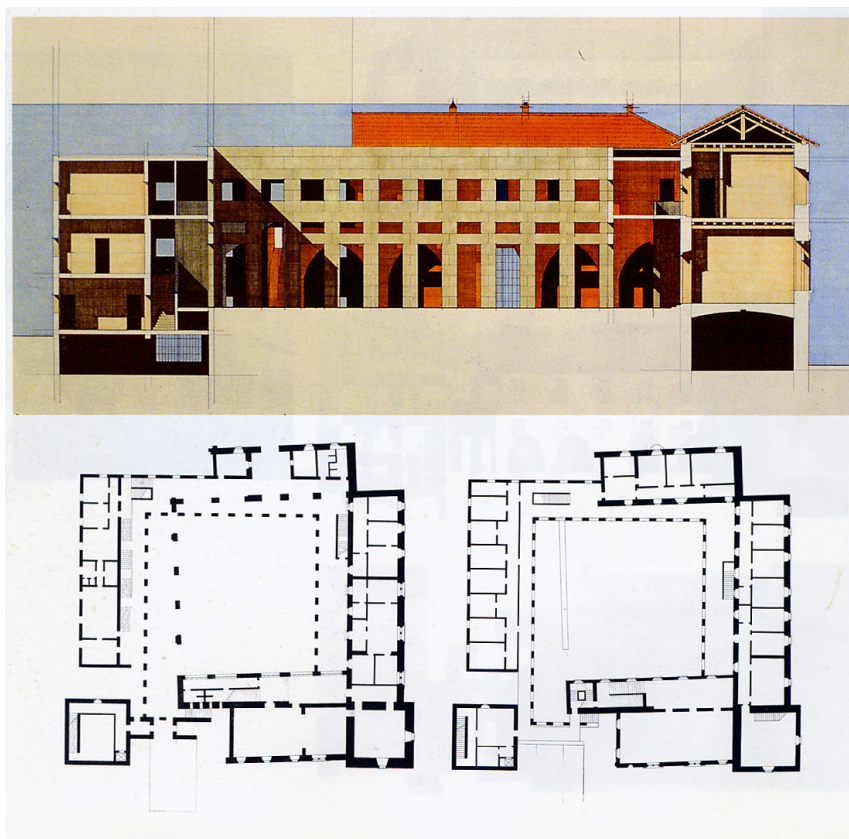
O contraste entre o velho e o novo não surgia apenas da vontade de uma contraposição radical, mas também da consciência da carga expressiva e significativa que a dialética existente no reconhecimento dos dois valores em simultâneo podia potenciar na percepção arquitectónica.

21 GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *La intervencion sobre la arquitectura del pasado*. In GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *Rehabilitación y vivienda en Sevilla: renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica: 1975-1988*. Sevilha: C.O.A.A., 1989, p.21

22 SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Del contraste a la analogia. transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica*. In SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.41-42

23 RIEGL, Alois - *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilha: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007 p. 65

24 RIEGL, Alois - *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilha: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007 p. 65 p. 73



16. Analogia: *Restauro e Reabilitação como Câmara Municipal do Castello Abbiategrosso*
Giorgio Grassi, 1970

Voltar a olhar a “ideia” inicial do edifício como pauta para a intervenção, mas fazendo-o tendo em conta a realidade específica sobre a qual se actua.

Analógia

La intervención, como operación estética es la propuesta imaginativa, arbitraria y libre por la que se intenta no sólo reconocer las estructuras significativas del material histórico existente, sino también utilizarlas como pauta analógica del nuevo artefacto edificado.

La confrontación, como diferencia y semejanza, desde el interior único del único sistema posible: el sistema particular definido por el objeto existente es el fundamento de toda analogía, y sobre esta analogía se construye todo significado posible y aleatorio.²⁵

Da superação do radicalismo do contraste do movimento moderno e do conservadorismo de Camilo Boito, surge a intervenção por analogia.

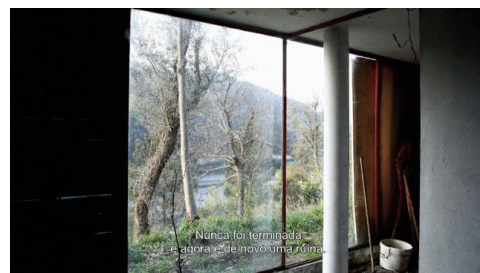
Será de referir o contributo essencial de Aldo Rossi para a consolidação desta forma de intervenção através da análise tipo-morfológica que introduz como critério de intervenção. A tipologia afirma-se então como *invariante sancionada pela história*²⁶, o critério que se confirma pela permanência e, por isso mesmo, instrumento valioso em qualquer operação de análise e desenho que pressuponha uma intervenção sobre o pré-existente.

A intervenção por analogia resulta de um compromisso entre duas ideias. Por um lado, a independência entre a nova intervenção e a pré-existência deve ser clara. Por outro lado, o processo de desenho que formaliza a intervenção deve partir dos factos que se consideram relevantes na arquitectura do edifício existente, devendo existir uma correspondência dimensional, tipológica, compositiva e construtiva entre as duas, que unifique o conjunto.

Assim, a diferença e a repetição acontecem simultaneamente.

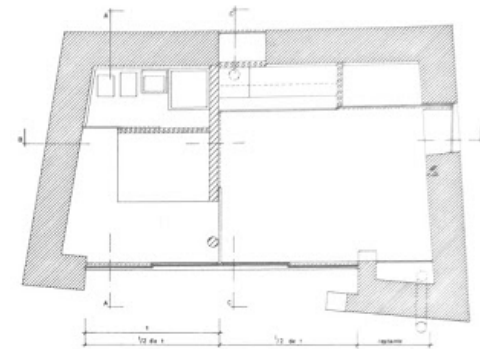
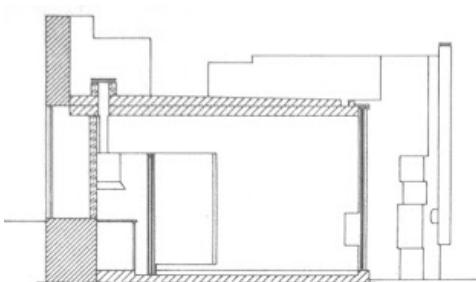
25 SOLÀ- MORALES, Ignacio de -*Del contraste a la analogía. transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica*. In SOLÀ- MORALES, Ignacio de - Intervenciones. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p.50

26 GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *La intervención sobre la arquitectura del pasado*. In GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - Rehabilitación y vivienda en Sevilla : renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica : 1975-1988. Sevilla: C.O.A.A., 1989, p.21



17. A Ruína reconvertida

18. A ruína da Ruína reconvertida



19. Corte

20. Planta

Reconversão de uma ruína no Gerês
Eduardo Souto de Moura, Vieira do Minho, 1980

*Mas era importante para ele, e acabou por nos explicar porquê.
É a ruína com que fiquei fascinado, era a primeira obra e havia uma certa inocência.
Estava deslumbrado por estar prestes a descobrir a arquitectura, matéria artificial em contraponto com a natureza,
porque a ruína deixa de ser Arquitectura e passa a ser natureza.
A intervenção ficou assim: Atrás, tudo igual com porta nova. À frente, tudo em vidro para a água. Por cima, um
telhado protege a ruína.
Nunca foi terminada e agora é de novo uma ruína.¹*

¹ ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. (Curta Metragem)

Confronto - Estratégias de Intervenção na Ruína

*Há duas maneiras de ver a Ruína: Pode ser usada, e pode-se fazer uma História da Arquitectura com História das Ruínas. O fim dos edifícios é serem boas ruínas, como dizia Perret. (...) Uma coisa é aproveitar a ruína como estádio de contemplação, como aconteceu no Gerês. (...) Em relação ao café, é a ruína operacional. (...) No café a Obra não tem nada a ver com a ruína, mas tem a ver com o material disponível, que dá para fazer uma Obra com a qual me identifico hoje.*²⁷

Eduardo Souto Moura estabelece, a partir da atitude com que intervém na ruína, as duas tendências da arquitectura em relação à ruína que parecem resumir as intervenções sobre a ruína, e que José Miguel Rodrigues designa como *culto* e a *continuação*²⁸.

Acerca do culto entenda-se o entendimento da ruína que através do seu estudo permite discorrer, em pura observação, sobre o seu dimensionamento, o seu método e técnicas construtivas e as suas opções formais.

Acerca da continuação entenda-se a intervenção sobre a ruína que lhe atribui novos usos, entendendo-a enquanto fragmento de uma arquitectura como era e que já não pode voltar a sê-lo, atribuindo-lhe um novo sentido.

Ultrapassado o estádio de contemplação e culto, que nos atrai num primeiro momento à ruína e na impossibilidade de não lhe tocar, é chegado o momento de confrontar a ruína com o re-habitar que é inerente à intervenção. É chegado o momento de a olhar como instrumento de projecto.

(...) las Ruinas se presentan para el arquitecto bajo cuatro aspectos:

1. Síntesis que alude, que recuerda la unidad del saber arquitectónico como última e indispensable referencia .(...)

2. Evocación que facilita la relación emocional y racional entre mundos formales diferentes- el pasado, el presente- en los que subyace, sin embargo, una similitud en los problemas esenciales. (...)

3. Origen de hipótesis formales que han de verificarse en múltiples nuevos proyectos, provocados por la urgencia del presente, al margen de la mera copia o reproducción arqueológica.

*4. Materialidad de la Ruina que se muestra ostensiblemente en su estado fragmentario.*²⁹

Segundo Alberto Ustarróz, a ruína revela-se enquanto instrumento para o arquitecto segundo quatro aspectos distintos. As ruínas experienciam-se no presente a partir da síntese elementar que são. Assim, informam o arquitecto sobre o que na relação da arquitectura

27 PAIS, Paulo- *A AMBIÇÃO À OBRA ANÓNIMA numa conversa com Eduardo Souto Moura*. In TRIGUEIROS, Luiz - Eduardo Souto Moura. Lisboa: Blau, 2000, p.31

28 RODRIGUES, José Miguel - *Destruição, Tradição, Ruína e Fragmento*. Nostalgia, Punkto. Porto. Número 3 (2013), p.19

29 USTARROZ, Alberto- *La lección de las Ruinas*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p.13



21. *Michelangelo's David*,
Paolozzi, 1987

com o homem e a natureza tem a capacidade de permanecer, podendo continuar a ser suporte à vida; A experiência arquitectónica das ruínas não se faz apenas no presente mas, a partir do poder de evocação que atrai memórias, faz-se também no passado, mesmo que imaginário. A capacidade que o habitante tem de estabelecer correspondências a partir do que reconhece nas ruínas, entre a memória da vida passada (ou a sua ideia) e a vida presente, dão-lhe a sensação de ter recuperado e reconstruído parte dessa vida ausente e necessária, contribuindo para uma existência mais estável.; A tectónica evidente e desconstruída das ruínas que se mostra em continuidade do interior ao exterior informa o arquitecto do processo construtivo que fez a forma tornar-se presente. Esta evidência informa tanto sobre a construção quanto sobre as hipóteses de reconstrução que evoca. A possibilidade de reconstrução que cada ruína evoca é em cada arquitecto dependente da sua imaginação, do seu conhecimento, das suas referências, da forma como interpreta e experimenta os fragmentos que subsistem. *Todas las combinaciones son posibles, las sugerencias legítimas, naturales: es un método que busca excitarlas, provocarlas... Hay una especie de libertad de agrupamiento, de correspondencias, de neutralizaciones que se ejercitan en la mirada a las Ruinas, como en pocas otras ocasiones para un arquitecto.*³⁰

Entre la Ruina y el arquitecto existe la misma relación que se establece entre un personaje y su biógrafo, muy expresiva en este texto de Valéry:

*Un autor que compone una biografía puede intentar: o vivir el personaje – esto es “describir-lo”- o construirlo: existe una oposición entre estas dos opciones. Vivir el personaje es transformarse en lo incompleto: en tal sentido la vida está llena de anécdotas, detalles, instantes incompletos. La construcción del personaje implica las condiciones “a priori” de una existencia que podría ser completamente diversa.*³¹

Perante as ausências que a ruína comporta e a alteração do Homem, contexto, tempo e modos de vida que estiveram na sua origem, tentar “restaurá-la” na sua imagem, forma e função originária é irrealista e incerto.

Resta reinventá-la, na expectativa de tirar proveito da herança do seu carácter - *conceptual, técnica, formal*³² - que chega à experiência do presente.

No processo de desenvolvimento do projecto que motivou esta dissertação, cruzamo-nos com inúmeros projectos que, partindo de circunstâncias análogas, afirmam a intervenção como uma visão singular e crítica sobre a ruína presente, que resulta em ideias e estratégias de projecto distintas.

Cada uma destas intervenções na ruína, surge da necessária confrontação dos fragmentos da ruína com os novos corpos que a irão integrar a fim de lhe restabelecer a capacidade de ser abrigo onde o Homem possa habitar.

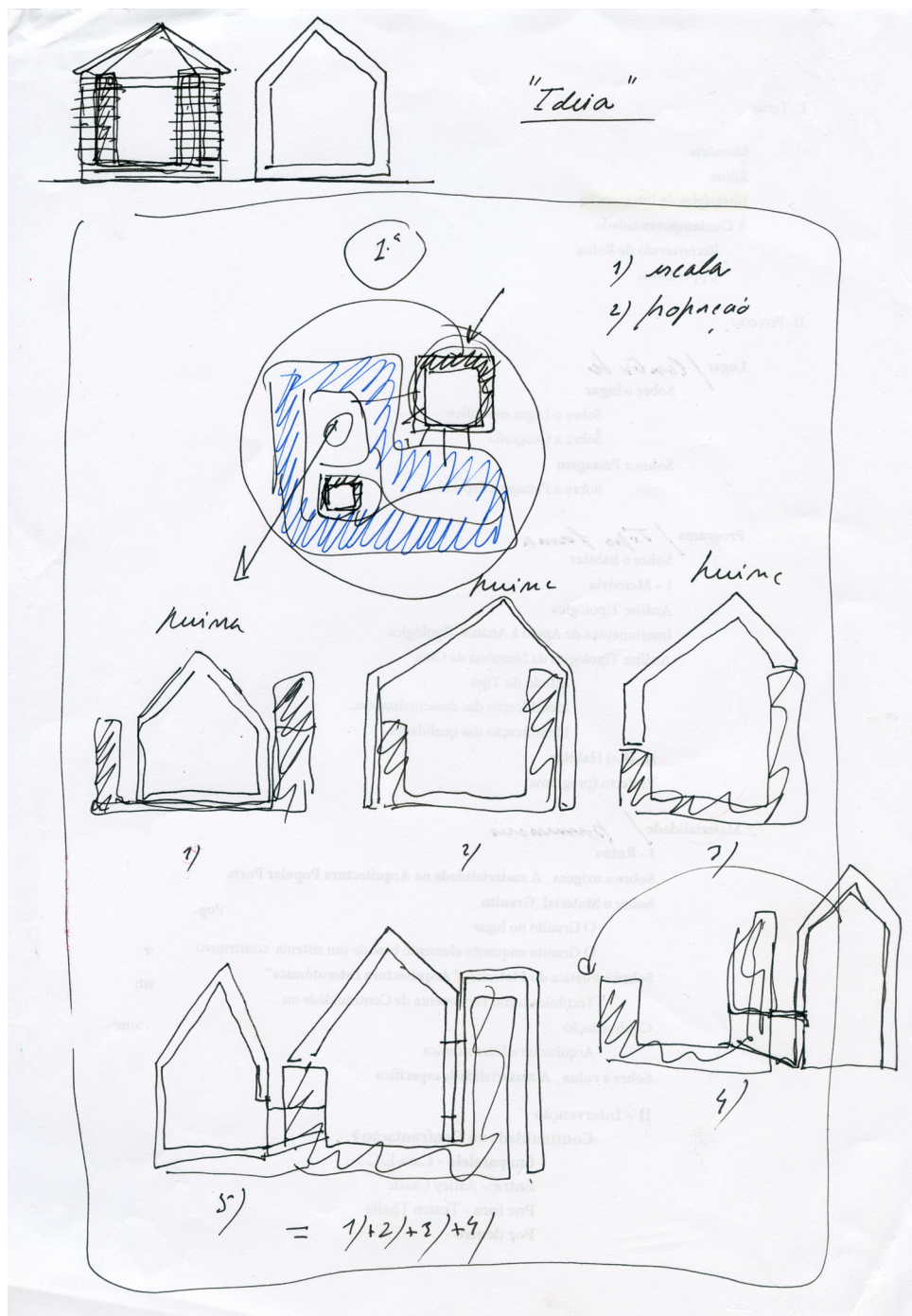
*Y ésta es la clave de la rehabilitación: su compromiso ante la confrontación.*³³

30 USTARROZ, Alberto- *La lección de las Ruinas*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p.13

31 USTARROZ, Alberto- *La lección de las Ruinas*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p.13

32 USTARROZ, Alberto- *La lección de las Ruinas*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p.11

33 MOSQUERA, Eduardo - *La metamorfosis doméstica; Contribuciones para un balance de la experiencia rehabilitadora en la vivienda tradicional sevillana*. In GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *Rehabilitación y vivienda en Sevilla : renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica : 1975-1988*. Sevilla: C.O.A.A., 1989, p.21, pg.352



22. Esquema, Estratégias de Intervenção na Ruína
Arq. Francisco Vieira de Campos, sessão de orientação

Sendo que uma intervenção numa ruína pressupõe sempre dois momentos de tempos distintos - passado e presente, essa confrontação revela-se na forma como a arquitectura construída no presente se implanta e comunica com os fragmentos pré-existentes.

A coerência de cada intervenção está na clareza desse confronto. O vazio que a ruína comporta, a ter em consideração como parte integrante da sua composição e carácter actual, abre possibilidades a formas distintas de o fazer, que se revelam em ideias de projecto distintas. Tendo em conta o limite ausente que os fragmentos evocam, este pode fazer-se “por dentro”, “por fora”, “em cima”, “entre” ou “ao lado”.

Na necessária referência a alguns destes projectos, pela pertinência que tiveram no desenvolvimento do projecto, o objectivo não é elaborar uma análise extensa dos mesmos, mas destacar as ideias que motivaram o seu desenvolvimento e crítica.

Em oposição a estes projectos que propõe a intervenção na ruína pela manutenção da sua identidade e carácter através da distinção clara e do diálogo entre os fragmentos e a construção contemporânea, não poderia deixar de referir a intervenção de Eduardo Souto de Moura na pousada de Santa Maria do Bouro.

Interessa-me referi-la pelo valor operativo que atribui à ruína enquanto material de projecto para o edifício contemporâneo. Assim, o edifício constrói-se “com” a ruína e as suas memórias.

Mas interessa-me referi-la também, pelo amadurecimento do seu processo de criação. Como as referências anteriores, surge de uma atitude que se propunha pela contraposição entre a acção contemporânea e as pré-existências, mas, perante a complexidade do real, perdem-se os “preconceitos” e o “protagonismo” em prol da naturalidade e da continuidade.



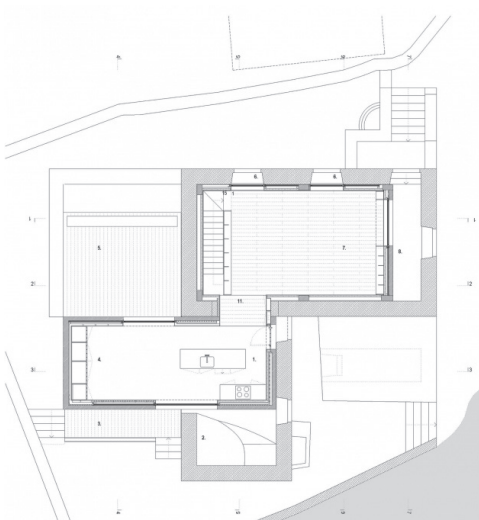
23. O novo corpo inserido na ruína e na paisagem



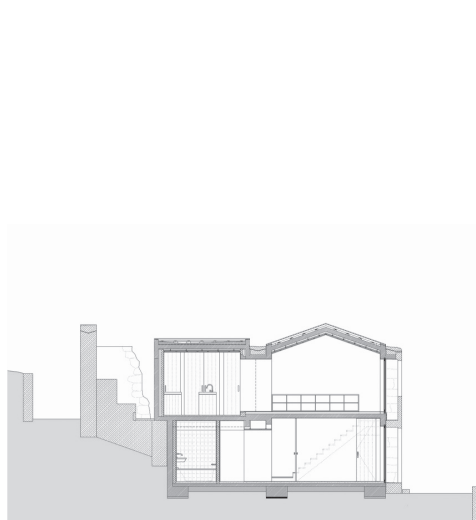
24. Diálogo entre “massas”



25. Enquadramento da casa sobre a ruína



26. Planta do Piso 1



27. Corte

Casa E/C, SAMI arquitectos, 2005-2013

Por dentro

Casa E/C, SAMI arquitectos, Pico, Açores, 2005-2013

*O projeto é um movimento entre uma linha de limite, em pedra, e os volumes da intervenção que por ela se deixam conduzir, se desacetam ou se alongam, sempre que a necessidade de espaço, ou de uma vista, se impõe.*¹

São Roque está situado na encosta norte de uma montanha vulcânica, na ilha do Pico. O basalto preto que se afirma no seu solo, nas piscinas naturais e nas construções provenientes da arquitectura popular, marca profundamente a paisagem e dá-lhe a cor negra que caracteriza esta ilha. A rocha preta, em contraste com o mar e a vegetação, cria uma atmosfera que impressiona pela sua sobriedade. É neste lugar que se insere a ruína de basalto que serve de base à intervenção. E é a relação da ruína com este lugar que estabelece a opção de projecto.

A ruína era composta pelas paredes daquela que terá sido uma casa de lavoura com dois pisos. No entanto, tudo o que restava dela, aquando da intervenção, eram paredes de basalto de junta seca com vãos recortados que permitiam olhar sobre a paisagem. Assim, a opção de projecto passa pela construção de uma nova casa “dentro” do espaço delimitado pela ruína, para que não seja necessário alterar a sua relação com a paisagem. A ruína continuará a ser a face que a casa oferece à paisagem enquanto memória e símbolo da simplicidade com que o homem se adaptava àquele lugar.

Surge um novo corpo de betão conformado no interior do espaço vazio que as paredes de pedra envolvem. A sua volumetria, que se afirma pela aparente continuidade com que se constrói no exterior, parece corporizar o espaço vazio que os muros de pedra pré-existente contém. Este novo corpo, que contém uma casa contemporânea, aproxima-se, afasta-se, ultrapassa estes muros segundo as suas necessidades espaciais, mantendo assim, o espaço vazio exterior que a ruína havia conquistado como parte integrante da composição.

É quando toma proveito desta condição e se afasta do perímetro pré-existente que compreende novas possibilidades de diálogo entre a casa contemporânea e a pré-existência. Pelo afastamento da ruína a que se permite, a fachada da casa contemporânea não se cinge às condicionantes das aberturas formalizadas na ruína mas assume as dimensões necessárias ao seu habitar e tira partido dos enquadramentos que cria sobre a ruína e a paisagem.

Quando se olha o lugar após a intervenção é clara independência destes dois corpos de tempos e materialidades distintas. É também clara, no entanto, a sua relação. O corpo de betão dialoga pela sua solidez de massa uma e abstracta com os espessos muros pré-existentes que a envolvem e integra-se na paisagem pela sua tonalidade acinzentada.

E é assim que se estabelece a relação entre o passado e o presente nesta obra construída. Através da possibilidade de uma leitura íntegra de cada elemento, pela independência da identidade de cada tempo, pelo respeito com que a intervenção contemporânea se insere no lugar conformado pela pré-existência.

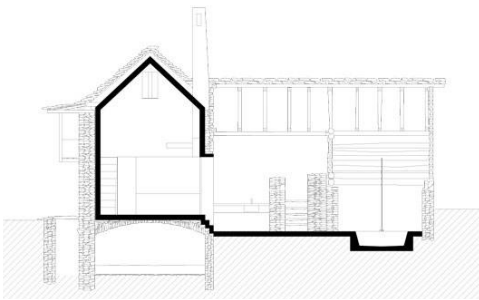
1 SAMI Arquitectos - *SAMI-Casa E/C, Pico, Açores, Portugal. arqa, Aproximações Locais*. Lisboa. nº 119 (2015)



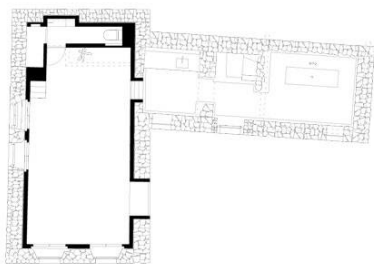
28. A chaminé e o tanque que denunciam uma intervenção quase imperceptível



29. O vão que denuncia a intervenção interior



30. Corte



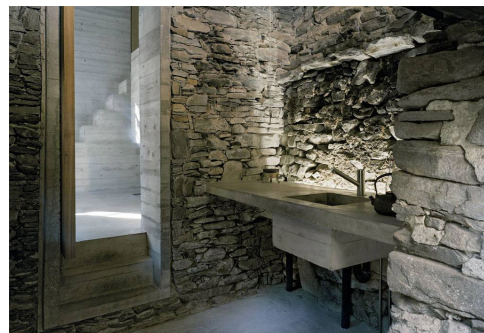
31. Planta



32. O interior “moldado” segundo as necessidades contemporâneas



33. O diálogo com os vãos pré-existentes



34. O vão que permite o contraste entre massas esculpidas

Por dentro

Casa d'Estate, Buchner Bründler Architekten, Linescio, Suíça 2008-2011

*Implanted gently and meticulously within the existing walls, this monolithic installation creates an assertive, composed response to the granite outer shell.*²

A aldeia de Linescio está localizada no remoto vale Rovana, em Ticino, a Sul dos Alpes. Embora se encontre próxima da cidade de Locarno, a aldeia mantém-se isolada. É constituída por um conjunto de casas de granito com mais de 200 anos de idade que se mantêm até hoje inalteradas. *People here seem to inhabit their own world.*³ Um lugar solitário e quieto, com uma paisagem rural parada no tempo. É neste contexto que se encontra o problema de projecto. A transformação de um destes edifícios que permanecem inalterados numa casa de férias.

A decisão por uma casa de férias fez com que fosse possível dispensar aquecimento e novas caixilharias, sendo possível manter a fachada no seu estado original.

Na paisagem só uma chaminé e uma janela dão conta da mudança. Mantendo o invólucro exterior de granito praticamente intocado, a intervenção faz-se “por dentro”.

O invólucro de granito exterior acolhe na sua face interior uma cápsula de betão, moldada segundo o novo habitar a que a casa se destina. Esta cápsula moldada estritamente pelas paredes e cobertura pré-existentes respeita as condicionantes impostas pelo invólucro de granito e assume-as na sua composição. Comporta apenas os espaços básicos necessários ao habitar: uma alcova, uma sala, uma cozinha e uma casa de banho.

A cozinha e o espaço de banho, como áreas de serviço, mantêm-se numa ala lateral que mantém as suas arcaicas e rugosas paredes de granito e onde apenas o chão foi dominado, estabilizado e desenhado pelo betão.

Um vão rasgado entre estes dois compartimentos estabelece o contraste. As qualidades escultóricas do monólito de betão dialogam com o carácter arcaico das paredes pré-existentes, contribuindo para a manutenção da atmosfera que emana dessas paredes à muito abandonadas.

O novo carácter do lugar acontece nesta dualidade gerada pela casa dentro da casa. As paredes duplicam-se, apoiando-se mutuamente, dialogam pelo forte carácter estereotómico que ambas têm, mas sabem manter-se independentes pelo material, pela linguagem e pelo processo construtivo. O presente dentro do passado, o liso dentro do rugoso, o interior reinventado dentro da velha paisagem.

2 POPP, Peter - *An Archaic Monolith: Summer House by Buchner Bründler Architekten*. *Concrete Construction*. Detail [Em linha], nº6 (2014). actual. 14 Agosto 2014. [Consult. 2 Jul. 2015]. Disponível em: < <http://www.detail-online.com/article/an-archaic-monolith-summer-house-by-buchner-bruendler-architekten-16776/> >

3 POPP, Peter - *An Archaic Monolith: Summer House by Buchner Bründler Architekten*. *Concrete Construction*. Detail [Em linha], nº6 (2014). atua. 14 Agosto 2014. [Consult. 2 Jul. 2015]. Disponível em: < <http://www.detail-online.com/article/an-archaic-monolith-summer-house-by-buchner-bruendler-architekten-16776/> >



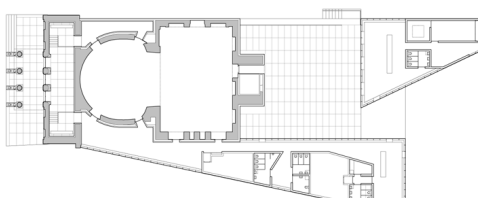
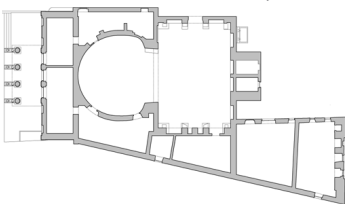
35. As paredes pré-existentes imortalizadas na condição de ruína



38. A forma afirmada e clarificada pela abstracção da cápsula de betão que envolve a ruína



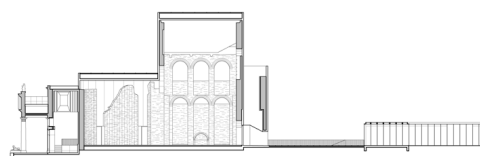
36. A condição de ruína pré-existente da qual parte a intervenção.



37. Plantas. A distinção de planos entre o perímetro do invólucro e a pré-existência.



39. Fixar o momento de dissolução.



40. Corte. A distinção de planos entre o invólucro e a pré-existência.

Teatro Thalia, Gonçalo Byrne Arquitectos e Barbas Lopes Arquitectos,
Lisboa, 2008-2012

Por fora

Teatro Thalia, Gonçalo Byrne Arquitectos e Barbas Lopes Arquitectos, Lisboa, 2008-2012

*The interior remained as it was, like a fossil.*⁴

O Teatro Thalia foi terminado em 1843, como espaço privado de entretenimento. Em 1862 sofreu um incêndio que o levou ao estado de ruína em que se manteve até 2008, data em que sofreu a intervenção que o reconverteu num espaço multifuncional activo.

O lugar onde está implantado sofreu profundas modificações. Se originalmente se encontrava na periferia de Lisboa, o mesmo já não acontece hoje em dia. Entre o que resta dessa periferia que entretanto se urbanizou e o jardim zoológico de Lisboa, tenta pela forma urbana e pela materialidade comunicar com as duas realidades.

*The potency of material, legibility of construction and clarity of formal proposition, all of which can so easily be lost through that period, are still very much the cores strength of the realised building.*⁵

A potência *estereotómica* da sua materialidade, a legibilidade da construção, a clareza da sua forma conseguiram manter-se presentes na ruína até à data da intervenção e serviram-lhe de mote. O que remover e o que reparar na ruína tendo como critério a clarificação da leitura da forma pré-existente foi a primeira grande decisão a tomar aquando da intervenção. Assim, da ruína, mantiveram-se apenas o volume principal do teatro e o espaço porticado de entrada que foram reabilitados de forma distinta.

No volume principal a intervenção faz-se “por fora”. As paredes em ruínas do volume principal do teatro são envolvidas e consolidadas por uma segunda parede estrutural de betão. Esta cápsula exterior permite que no interior as paredes permaneçam em ruína, imortalizadas nessa condição.

A intervenção estabelece duas paredes distintas que se complementam pelo sua natureza “estereotómica”. A parede de betão revestida no interior por celenite serve de pano de fundo aos vazios da ruína, e, apesar da materialidade distinta, aproxima-se cromaticamente da pedra possibilitando uma leitura do espaço interior contínua. A textura e o plano diferente continuam a garantir a legibilidade suficiente para que se apreenda a diferença, para que se estabeleça o contraste entre o passado e o presente sem que haja demasiada interferência na percepção do espaço.

O exterior desta cápsula de betão, pela sua abstracção, vem clarificar e afirmar a forma. É esta massa de betão de terracota esculpida geometricamente, que se volta para as árvores do jardim zoológico.

No espaço de entrada, a intervenção faz-se de forma oposta, faz-se “por dentro”. A nova parede consolida a fachada pré-existente na sua face interior. No exterior, as fachadas pré-existentes que envolvem este espaço, incluindo o pórtico rematado por um frontão, são restauradas à sua imagem clássica ideal. Estabelece-se assim um diálogo directo com o Palácio das Laranjeiras que se implanta no outro extremo da pequena praça. No entanto,

4 BARBAS, Patrícia; LOPES, Diogo. *Barbas Lopes Arquitectos Studio* [Em linha]. [Consult. 2 Jul. 2015]. Disponível em: <http://barbaslopes.com/np4/24.html>

5 TUFF, Mark - LISBON: *The 1843 Thalia Theatre has been reconstructed after 150 years as a ruin. Mark Tuff reports. Architecture Today*. London, nº 234 (2013) p.10-12



41. Oposição entre a intervenção que se faz “por fora” e a que se faz “por dentro”



42. Fachada que dialoga com o Palácio das Laranjeiras



44. A abstracção para a leitura da forma interior



43. A massa de betão de terracota que dialoga com o jardim zoológico.



45. A introdução de um corpo assumidamente contemporâneo pelo recurso a uma estrutura leve, tectónica, de aço e vidro espelhado.

Teatro Thalia, Gonçalo Byrne Arquitectos e Barbas Lopes Arquitectos,
Lisboa, 2008-2012

a nova parede interior, apesar de unificada na mesma materialidade, é visível no vazio dos vãos, afirmando novamente a parede exterior enquanto elemento de um passado em desuso. Assim, no interior, acontece a mesma abstracção formal do exterior do volume principal, prescindindo do ornamento que outrora terá aqui existido.

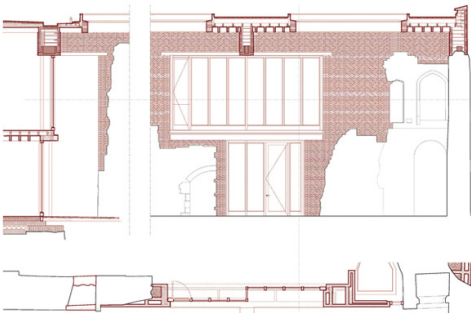
Esta intervenção introduz ainda um importante motivo de análise, a introdução de um novo corpo contemporâneo. Para albergar os espaços de apoio é construído um volume baixo que se conforma como limite à rua e aos pátios exteriores do teatro. Este corpo baixo é construído segundo uma estrutura tectónica de aço e vidro espelhado, em oposição à massa “estereotómica” do teatro, pretendendo estabelecer uma relação exterior com a envolvente pela sua face espelhada, e no seu interior, dar a impressão de um espaço contínuo e amplificado pela transparência com que se relaciona com o exterior.



46. A condição de ruína pré-existente da qual parte a intervenção.



47. Restabelecer a unidade, mas manter legível a condição de que parte o projecto.



48. Inserir o remendo “entre” os fragmentos pré-existent.

Aproveitar a desconstrução para potenciar a iluminação e a ligação espaço-interior -espaço exterior



49. Diferentes fases de projecto. Consolidar, unificar, adequar.

Astley Castle, Witherford Watson Mann Architects, North Warwickshire, England, 2013

Entre

Astley Castle, Witherford Watson Mann Architects, North Warwickshire, England, 2013

*Não o restaurámos, nem o deixámos tão destruído como uma relíquia romântica. Restabelecemos uma espécie de unidade, tornando-o estável, preservando-o, mas mantivemos um sentido inacabado, deixando-o poroso, com as feridas ainda abertas.*⁶

O Castelo de Astley é uma habitação fortificada construída no século XII. Em 1978 sofreu um incêndio que destruiu as suas coberturas. A acção do clima nas paredes que restavam, levou-o ao estado de ruína em que se encontrava antes da intervenção que o restabeleceu de novo como habitação, desta feita, como casa de férias.

A ruína que restava da casa encontrava-se bastante fragmentada e sem uma continuidade espacial legível. Se nalguns espaços era possível reconhecer alguma coerência construtiva, noutros era impossível perceber mais do que um amontoado de pedras. Assim o critério inicial da intervenção começou pela tentativa de restituir a unidade e a lógica espacial do edifício. Consolidaram-se os fragmentos da ruína e de seguida estes foram remendados e unidos através da introdução de tramos de paredes contemporâneas nos seus vazios.

O remendo insere-se, então, no mesmo plano dos fragmentos das paredes pré-existentes. A intervenção faz-se “entre” o que resta da ruína e com recurso a um processo construtivo, a uma tectónica semelhante.

Estes remendos foram efectuados com tijolo, nos panos de parede, e betão pré-moldado, nos lintéis e demais peças estruturais, para que criassem uma sensação cromática de continuidade e unidade com o arenito vermelho e o calcário verde que constituíam os fragmentos de paredes pré-existentes.

A unidade é também conseguida através da continuidade das estereotomias. A estereotomia irregular e de escala variável dos fragmentos de pedra e a estereotomia regular do tijolo imprimem ritmo e textura permanentes às paredes que ajudam por um lado à sua leitura em continuidade e por outro ao discernimento entre os vestígios do passado e do presente. Esta continuidade é reforçada por se transporem as lógicas construtivas da pedra para o tijolo, como é possível observar na execução de padieiras e ombreiras.

Apesar de se consolidar a parede pré-existente no mesmo plano em que ela se implanta, as paredes não são lisas, antes assumem os degraus que surgem do contraponto entre superfícies de pedra de arestas irregulares e desalinhadas e a regularidade da construção contemporânea.

Ainda sobre o consolidar das paredes originais, *o tempo destruidor foi um bom arquiteto*⁷ e possibilitou que, a partir da destruição, se criassem oportunidades para que a quantidade de luz e a relação interior com a paisagem exterior pudesse ser mais franca do que no seu estado original. Facto a que a intervenção não ficou indiferente na oportunidade de estabelecer novos vãos no remendo das paredes e de criar salas que agora são pátios.

⁶ Witherford Watson Mann – *Casa Astley Castle, Warwickshire . arqa, Ruínas Habitadas*. Lisboa, nº 112 (2014), p.80

⁷ Witherford Watson Mann – *Casa Astley Castle, Warwickshire . arqa, Ruínas Habitadas*. Lisboa, nº 112 (2014), p.80



50. Salas exteriores - aproveitar a transformação do espaço doméstico que a destruição potenciou.



51. A estrutura de madeira que adequa a pré-existência às necessidades do programa presente.



52. O espaço doméstico reinventado que a ruína potenciou entre o "interior" e o "exterior"

Astley Castle, Witherford Watson Mann Architects, North Warwickshire, England, 2013

O segundo momento da intervenção passa pela adequação do novo programa à dimensão da estrutura consolidada e sua consequente infraestruturação. Optou-se por deixar que algumas das salas se mantivessem enquanto pátios exteriores, que o estado de dissolução do edifício tinha provocado. O programa interior condensou-se numa zona do edifício. Para que as funções do habitar fossem possíveis é introduzido um terceiro material, uma estrutura leve de madeira laminada que, apoiando-se nas paredes limite, vem resolver a necessidade de maior compartimentação, a escada interior, a estrutura do piso e da cobertura e ainda as novas caixilharias.



53. A casa portuguesa “enterrada” na paisagem, usando o sítio como instrumento, suporte e material à sua implantação, mantém a leitura da circunstância que encontrou.



Recusei-me a reconstruir a ruína,
que ainda lá está, consolidada.

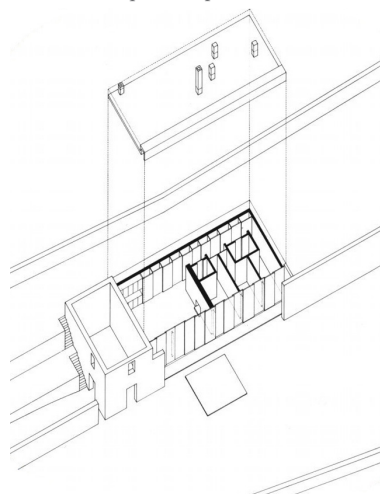


Quero ver Portugal na C.E.E.



foram simplesmente viradas ao contrário
e colocadas dentro da casa.

54. Distinção exterior: A ruína exterior, abandonada, pesada, rugosa e fechada, distingue-se da leve janela habitada que se implanta a seu lado.



55. Axonometria: As duas “casas portuguesas” lado a lado: a memória da de ontem e a de hoje.

Casa em Baião, Eduardo Souto Moura, Baião, 1990- 1993

Ao lado

Casa em Baião, Eduardo Souto Moura, Baião, 1990-1993

*Recuperar uma ruína para casa de fim de semana com dimensões mínimas, foi o pedido do cliente. Consolidar a ruína como jardim fechado e fazer a casa ao lado foi a base do projecto.*⁸

O projecto da casa de Baião surgiu da vontade do cliente em reconverter a ruína de uma “casa portuguesa” numa casa de férias de dimensão reduzida. A estratégia de intervenção, no que à ruína diz respeito, define-se pela recusa da sua reconstrução. Parece-nos que, mais do que olhar a ruína enquanto objecto de contemplação, este acto denuncia-a enquanto realidade ultrapassada que já não é possível fazer presente e há um claro entendimento da nova condição que essa casa adquiriu através da sua destruição que a tornou espaço exterior privado, e assume-se essa nova qualidade do espaço através da consolidação do seu novo uso enquanto jardim murado.

*“A casa portuguesa” quanto a nós, (...) é todavia, apenas portuguesa por ser construída em terras de Portugal, pois também conservando a mesma expressão geral, podia ser espanhola ou italiana*⁹

O terreno encontra-se numa encosta regulada através do uso de socacos que rematam em muros de granito. A ruína, como exemplar vestígio de “casa popular portuguesa” que é, surge na continuação desses muros, tirando proveito do sítio. *A casa portuguesa é a continuação do quintal murado*¹⁰.

*Uma «casa portuguesa» integrada na paisagem, quer dizer, enterrada na paisagem*¹¹(...)

A “casa portuguesa” requerida surge, por contraste, a seu lado, e segue-lhe o exemplo, usando do sítio e do socaco como instrumento, suporte e material à sua implantação. Assim, escava-se o espaço vazio necessário à habitação no socaco e desloca-se o muro de contenção, que se torna divisão interna da habitação. A casa passa a fazer parte da estrutura do lugar e a sua presença é quase imperceptível. A cobertura vegetal remata a sua fusão com o terreno. A casa mostra-se apenas à paisagem como uma longa janela que rompe o muro. *A casa portuguesa é a continuação do quintal murado. Apenas uma janela no muro indicava a existência de uma casa.*¹²

Quando se olha a Casa de Baião, vêem-se duas casas portuguesas, nascidas do mesmo sítio, mas em tempos distintamente diferentes: um tempo passado, cujo modo de vida já abandonando e ultrapassado justifica a presença da ruína e um tempo contemporâneo, que se assume como a casa possível à resposta das necessidades presentes.

As duas casas vivem deste contraste. A ruína na sua imagem abandonada, com as suas paredes pesadas, fechadas e rugosas tomadas pela vegetação, distingue-se claramente da abstracção, leveza e transparência da janela habitada que surge a seu lado. A ruína mantém-se enquanto memória da origem da nova casa.

8 TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p.144

9 SEGURADO, Jorge - *Arquitectura da Casa Portuguesa e do Seu Carácter*. In RODRIGUES, José Manuel [et al.]- *Teoria e Crítica de Arquitectura: século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos. 2010, p.157

10 ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem

11 TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p.144

12 ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem



56. A condição da ruína pré-existente da qual parte a intervenção.



57. A imagem de ruína abandonada que se mantém como continuação da imagem presente na memória colectiva da população presente.



58. O esquisso denuncia por um lado, a necessidade de transformação, e, por outro, a vontade de manter a circunstância.

Reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro numa pousada, Eduardo Souto Moura, 1989-1997

Com (Reconstruir)

Reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro numa pousada,

Eduardo Souto Moura, 1989-1997

O Mosteiro de Santa Maria do Bouro é construído no final do século XII, composto apenas pela igreja e pelo edifício monástico que se organizava à volta de um pequeno claustro. Na passagem do século XVI para o século XVII o mosteiro é reconstruído e é-lhe adicionada a oeste uma nova ala que configura um segundo pátio. Em 1834, com a extinção das ordens religiosas, o edifício é abandonado e entra num processo de dissolução que o leva ao estado de ruína. A intervenção proposta por Eduardo Souto Moura propõe reverter as ruínas do mosteiro em pousada.

*(...) não estou a restaurar um mosteiro, estou a construir uma pousada com as pedras de um mosteiro.*¹³

Esta afirmação de Souto Moura sintetiza a estratégia de intervenção sobre a ruína. Pretende construir um edifício novo com o material pré-existente. O valor da ruína está no seu carácter operativo, *para o projecto as ruínas são mais importantes que o “mosteiro”, já que são material disponível, aberto, manipulável, tal como o edifício o foi durante a história.*¹⁴ Esse material é matéria que leva sinais e memória do que é enquanto matéria, do que foi pela vontade de outros e do que fica para a obra de um novo projecto.

Embora reutilize e desloque livremente os fragmentos para a construção de um edifício novo, é importante referir que há uma consciência evidente sobre a identidade de cada um, a sua tectónica, tanto na ordem da sua construção como na função que desempenha. *As peças de cantaria são pacientemente reordenadas. Os elementos intermédios de construção, as unidades funcionais mudam de sítio, apresentando uma “ordem” corrigida, não no sentido de uma recuperação de estilo, que assuma o princípio ideal da História, mas aceitando a transformação inevitável determinada pelo desejo de abstracção.*¹⁵ E essa consciência não se cinge à matéria mas também à escala, forma e composição dos espaços que ela conforma.

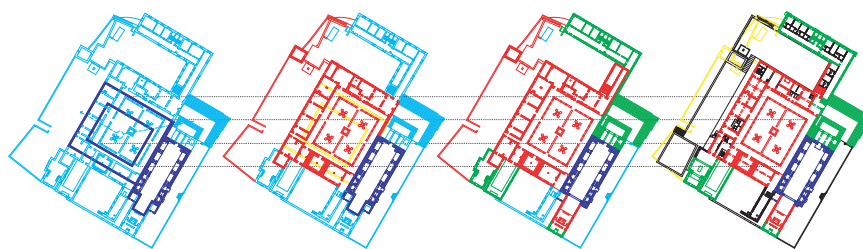
Tal atitude é enfatizada pela forma como decorreu o processo de intervenção. A princípio propunha-se a distinguir a sua intervenção da pré-existência. *O projecto tomava o partido de Ruskin contra Viollet-le-Duc, consolidando a atmosfera da ruína, e introduzia novos fragmentos para responder ao programa. Numa dualidade “antigo/novo”, e numa pseudo-verdade dos materiais, o que era antigo permanecia em granito e as novas construções seriam em materiais ditos modernos betão, aço, vidro, e uma dissonante pedra vermelha de Verona.*

Perante os excessos que essa atitude rígida pressupunha, e dos quais só se tem consciência no momento da construção, aprende, com Távora, que perante a complexidade da realidade, tem que existir um afastamento ao projecto e ao pensamento inicial confirmando-o,

13 MOURA, Eduardo Souto Moura. In COLLOVÀ, Roberto - *Bouro, a continual story*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís - *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p. 46

14 MOURA, Eduardo Souto - *Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís - *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p. 5

15 LEÓN, Juan Miguel Hernández - *Porque perguntar é a devoção do pensamento*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís - *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p.18



59. Evolução do edifício ao longo da sua história. Compreender a intervenção como mais uma etapa.



60. Por uma intervenção anónima: Reconstruir a topografia do terreno para integrar necessidades do programa contemporâneo.



61. O claustro que, mantendo-se ruína, repõe o seu sentido original.

Reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro numa pousada, Eduardo Souto Moura, 1989-1997

inventando-o, reutilizando-o, passo a passo, na obra. (...) *reorganizar os restos de um edifício para reportá-lo a uma nova ordem que não é uma imagem representável num papel mas, como já referido, uma memória complexa da matéria, matéria em si e matéria artefacta, apesar de tudo disponível para o projecto.*¹⁶

Entendendo o processo de crescimento e transformação que o edifício teve ao longo da sua história, esta intervenção assume-se como mais uma etapa necessária à sua utilização presente. *Não pretendemos com essa atitude construir uma excepção, procurando a originalidade do manifesto, mas sim cumprir uma regra de arquitectura quase sempre constante ao longo do tempo.*¹⁷

Eduardo Souto Moura nega a sua intervenção como a construção de uma ruína romântica. No entanto há dois momentos em que ultrapassa a visão da ruína operativa, deixando-se cativar pelo carácter que a ruína continha antes da intervenção. Esses momentos estão intrinsecamente ligados à inegável capacidade mnemónica da ruína, e o arquitecto não consegue ser insensível à nostalgia que ela provoca e que intensifica a percepção arquitectónica.

*Quando eu era criança, costumava ir ao mosteiro e era assim; eu adorava as árvores a crescer das paredes. Aquilo era o mosteiro e não aquilo que o mosteiro devia ser: as pedras do mosteiro e não o mosteiro.*¹⁸

Justificando a construção da cobertura plana, como a mais a apropriada à solução contemporânea que propunha para esta nova etapa do edifício, a cobertura vegetal que a coroa e que se deixa adivinhar por trás da platibanda e as janelas de caixilharia oculta que se mostram como buracos nas paredes expõe esta imagem de ruína abandonada que residia na sua memória pessoal e na memória colectiva da população presente.

*A recuperação do claustro revela, de forma significativa, a sua natureza desarticulada, o carácter de fragmento que renuncia à unidade original, colocando a sua presença plástica acima da lógica de conexão dos antigos edifícios.*¹⁹

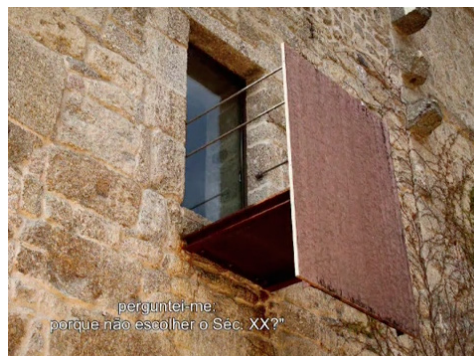
Também o claustro se assume como momento de excepção à visão operativa da ruína. Negando a reconstrução do segundo piso do corredor que envolve o claustro, acaba por consolidar apenas os arcos pré-existentes, não o articulando com o restante programa da pousada. O claustro assume-se como espaço de estar exterior, com um profundo carácter contemplativo. No entanto este carácter contemplativo já era, de certa forma, intrínseco ao espaço do claustro cuja função original seria a de um espaço dedicado à reflexão. Há um encontro entre o “habitar a ruína” e a reposição do seu sentido.

16 ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni- *Eduardo Souto de Moura*. Milano: Electa, 2003, p.294

17 MOURA, Eduardo Souto- *Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro*. In LEÓN, Juan Miguel Hernández- *Porque perguntar é a devoção do pensamento*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís- *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p. 5

18 MOURA, Eduardo Souto Moura. Cit. por COLLOVÀ, Roberto - *Bouro, a continual story*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís- *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p. 61

19 LEÓN, Juan Miguel Hernández- *Porque perguntar é a devoção do pensamento*. In LEÓN, Juan Miguel Hernández- *Porque perguntar é a devoção do pensamento*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís- *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p. 18-19



62. O interior habitado da “ruína” e o vão que o denuncia.

Reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro numa pousada, Eduardo Souto Moura, 1989-1997

Poderia ousar dizer-se, que mais do que construir uma pousada com as pedras de um mosteiro, esta intervenção constrói a ruína habitada.

Essa visão reforça-se na forma como, exteriormente a sua intervenção se torna quase invisível e anónima. A maior dificuldade estaria na integração da grande alteração ao programa pré-existente, o equipamento de serviços necessário à nova utilização do edifício. E resolve-o, reconstruindo a topografia do terreno e integrando-o subtilmente nela. As suas paredes exteriores afirmam-se mais como muros de granito de suporte que se deixam dissimular pela presença da vegetação, do que fachadas. Só é distinguível pela sua estereotomia, que, em contraponto à irregularidade da estereotomia do edifício pré-existente, remete subtilmente para as distintas fases do edifício, marcando assim a sucessão de tempo no edifício.

No interior, pelo contrário, o edifício é habitado, e por isso mesmo, contemporâneo. E assume-se como tal pela forma como a heterogeneidade dos materiais e equipamentos modernos se contrapõe à isotropia constructiva da pré-existência.

Há, no entanto um momento, em que estas duas realidades se contrapõe, como manifesto da intervenção que ali se dá, um momento em que o interior habitado rompe o exterior abandonado. *E, no novo pátio das laranjeiras, onde a geometria da plantação e a componente artificial do solo tendem a reproduzir a autonomia dos elementos, é colocado um sinal, à primeira vista anedótico: o balcão feito de peças de aço, que acaba por ser um resumo, uma imagem síntese da estratégia elaborada.*²⁰

20 LEÓN, Juan Miguel Hernández- *Porque perguntar é a devoção do pensamento*. In LEÓN, Juan Miguel Hernández- *Porque perguntar é a devoção do pensamento*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís- *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p.19



1. A ruína da casa a intervir

III.

Circunstância



2. O lugar no território português



3. O lugar na freguesia de Cossourado



4. O lugar específico - o terreno de projecto

Lugar

.

Para a crítica da pré-existência (que se tornou ruína) enquanto base de partida da sua transformação, é essencial analisar a relação que estabelece “com o lugar” e “enquanto lugar” como um dos principais parâmetros condicionantes e potenciadores da possível prática de projecto. Nesse sentido, procede-se a uma análise da relação da ruína com o lugar específico. A escolha e definição do lugar de projecto surge da vontade de potenciar essas relações.

(...) the act of settling, essential since the origins of man, means singling out a place within a territory, imagining inhabiting it and the life conceivable there.¹

Construir uma casa implica escolher um lugar, ou seja, definir um espaço concreto e limitado que existe dentro de um espaço maior. Essa escolha é feita através das aspirações e das necessidades a que temos de responder para que seja possível a permanência nesse mesmo espaço, ou seja, para que o seja possível habitar. É no domínio do conhecimento do lugar que é possível encontrar *las claves con las que abordar el proyecto*².

É, portanto, fundamental conhecer o lugar:

.Conhecer a sua dimensão física, enquanto *mundo que se reconoce en sus limites*³, espaço concreto e específico disponível para o habitar. A posição que ocupa na estrutura do espaço que existe para além dele⁴, os limites dos seus objectos construídos, os seus elementos naturais, a sua topografia, clima e perímetro, constroem esta consciência.

.Conhecer o seu contexto cultural e histórico que se revela na consciência da sua identidade e que encontra a sua representação na paisagem.

Território, Topografia, Clima, Geologia

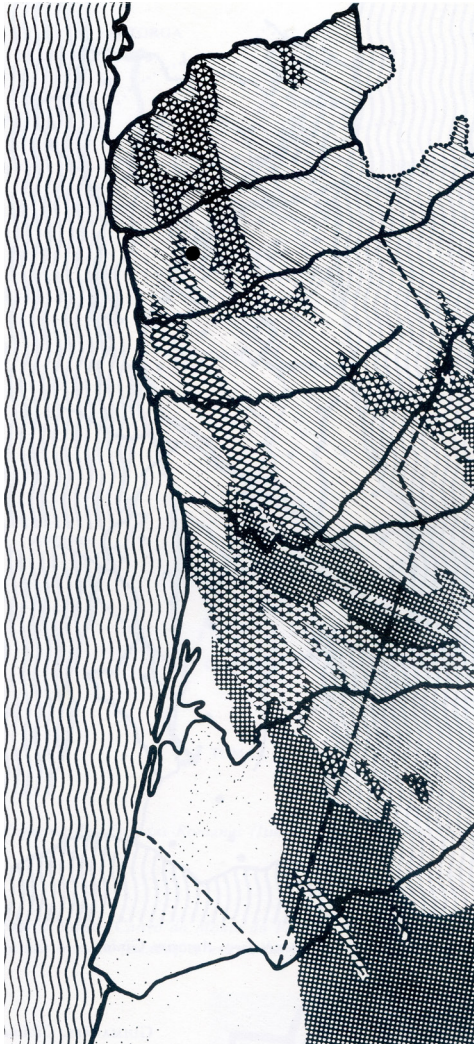
O “Eirado dos Ferros” está situado na zona Litoral Norte de Portugal em plena região do Minho. Entre a planície da costa e as cadeias montanhosas do interior, este lugar situa-se no território que inicia a transição entre estas duas faixas de relevo distinto. Situado no confronto do sopé do Monte de São Simão com o vale do Rio Neiva, encontra-se rodeado a Norte, Sul e Este por montes e colinas. O vale estende-se para Oeste, recortando os montes e estabelecendo a ligação à planície da costa e às influências do Oceano Atlântico que se fazem sentir através dos ventos vindos desta direcção. Poderá dizer-se que este lugar se situa no sopé do anfiteatro natural que vai do Rio Minho ao Rio Douro, a meio caminho entre cada um deles.

1 PERETTI, Laura - *Eduardo Souto de Moura : temi di progetti: mostre di architettura al Museo d'Arte*. Milano: Skira, 1998, p.39

2 ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan - *Una nueva Naturalidad (7 micromanifiestos)*. 2G -Ábalos & Herreros. Barcelona, nº22 (2002), p.29

3 RIVAS, Juan Luís de las - *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1992, p.21

4 RIVAS, Juan Luís de las - *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1992, p.27



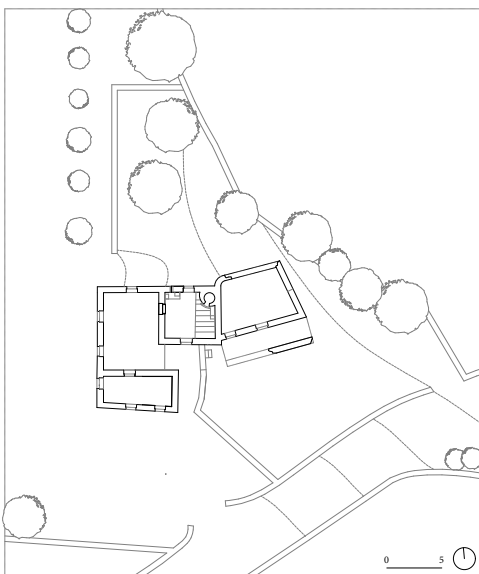
5. Geologia.

O solo granítico do terreno de intervenção.

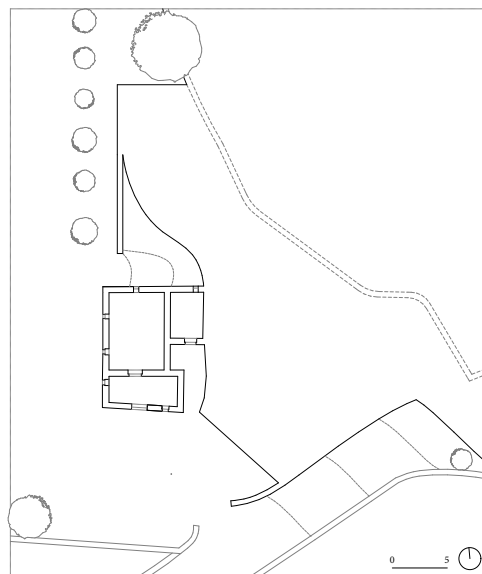


6. Relevo e hidrografia.

O lugar situado no território de transição entre a planície da costa e as cadeias montanhosas do interior.



7. Planta do implantação da ruína, Piso 1



8. Planta do implantação da ruína, Piso 0

A localização condiciona directamente o clima. A proximidade do oceano atlântico que funciona como moderador das variações climáticas, permite que tenha um clima regular em relação às amplitudes térmicas que se fazem sentir no interior. Também a presença do oceano faz com que esta seja uma zona de clima húmido onde a pluviosidade é frequente, embora não tão elevada quanto a que se faz sentir nas montanhas que enfrentam o Atlântico. Em síntese, o seu clima temperado marítimo marcado pela variação reduzida das temperaturas, tanto durante o dia como durante o ano, a humidade e pluviosidade elevada, conferem um enquadramento climático benéfico à fixação do homem.

O seu solo granítico revela-se também importante característica física do lugar. Os solos graníticos são permeáveis, o que associado à abundância de água, que também se faz sentir pela presença próxima do rio Neiva, e às temperaturas amenas, contribui para que os terrenos sejam férteis e possuam um espesso revestimento vegetal. Além do suporte físico que concede, o granito teve também essencial importância na transformação da paisagem pelo homem até meados do século XX, por se constituir enquanto principal material de construção. O recurso a este material na construção permitia uma integração das formas em continuidade com a natureza existente. O mesmo acontece com a ruína que serve de base à intervenção.

Relação da ruína da casa com o território

*O Granito é a rocha dominante neste território, com alguns afloramentos xistosos, sendo o elemento básico na definição tanto da paisagem física original como da paisagem humanizada.*⁵

A ruína é construída de espessos muros de granito aparente que surgem como se nascessem do solo, rugosos e pesados, continuando-o. Esta sensação é intensificada pela forma como são construídos, usando a força da gravidade como princípio de construção e ainda pela forma como a ruína se implanta na topografia do terreno aproveitando os desníveis de cota e em diálogo com os muros de suporte existentes.

Apresentam-se em continuidade com os afloramentos rochosos ainda visíveis nesta paisagem semi-urbanizada, com os muros de parcelamento do território agrícola que o rodeia, com as construções populares e eruditas mais antigas que ainda se mantêm. Quando vistos de longe apresentam-se, pela sua materialidade, discretos na continuidade da paisagem natural onde se inserem. Surgiram da adaptação do Homem à natureza que era ao mesmo tempo a fonte dos seus materiais construtivos. Quando o homem os abandona, entregam-se de novo a ela.

As paredes-muros da ruína de aproximadamente cinquenta e cinco centímetros de espessura, por serem de granito, possuem uma elevada inércia térmica, o que em contacto com um clima temperado, como aqui é caso, resulta num conforto térmico permanente favorável ao habitar humano.

A forma como a ruína da casa gere a distribuição dos vãos e como desenvolve a sua geometria é também sensível à orientação solar e à protecção contra os ventos vindos de Norte e Oeste.

⁵ TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitecturas do granito: arquitectura popular*. Arcos de Valdevez : Município, 2013, p.16

A ruína da casa oferece a Oeste e a Norte as suas faces mais fechadas e regulares onde o contacto com o exterior só acontece no andar da habitação através dos vãos que permitem que a radiação entre para o espaço interior. Não é estabelecido nenhum prolongamento exterior do espaço doméstico voltado para estes quadrantes. A casa protege-se dos ventos mais desfavoráveis que nestes quadrantes se fazem sentir, só admitindo a entrada da radiação.

É a Sul e a Este que a casa desconstrói a sua geometria para a criar as entradas para os dois pisos e também para usar o socalco como prolongamento do espaço doméstico para o exterior, implantando aqui a escada e varanda de entrada. Além do edifício principal, estende-se ainda um braço construído que protege esta zona de entrada dos ventos do Norte.

Paisagem

Pero en los últimos años estamos asistiendo a una transferencia significativa: todo lugar ha pasado a ser entendido como un paisaje (...) (...) el paisaje pierde su inercia y pasa a ser objeto de transformaciones posibles; es el paisaje lo que puede proyectarse.⁶

Partindo do conceito de paisagem enquanto *espaço vivido*⁷, enquanto *forma espaço-temporal segundo a qual o habitar humano se desenvolve no mundo*⁸, mais do que uma representação espacial, a paisagem assume-se enquanto testemunha da participação do homem no mundo. Quando o homem “está” no espaço, “habita-o”, transforma-o segundo a sua identidade, individual e colectiva, e segundo as suas necessidades em estreita relação com as condicionantes e oportunidades que o local que escolhe habitar proporciona. Assim *o homem está no mundo e o mundo está no homem*⁹. A paisagem não é mais do que o repositório e o local dessas interferências mútuas.

A paisagem (...) não é um todo sobre o qual quem quer que seja possa lançar o olhar, ela é, sobretudo, o mundo no interior do qual nos situamos ao assumirmos um ponto de vista sobre o que nos rodeia. E é no contexto deste compromisso atento na paisagem que a imaginação humana trabalha, elaborando ideias a seu respeito.¹⁰

É necessário tomar consciência que habitamos, estamos nas paisagem. E é de dentro dela que devemos observar criticamente as transformações que ocorrem a fim de podermos, de forma consciente e informada, intervir. A paisagem assume-se então enquanto *instrumento de inteligibilidade do real*¹¹, fundamental na prática de projecto.

6 ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan - *Una nueva Naturalidad (7 micromanifiestos)*. 2G -Ábalos & Herreros. Barcelona, nº22 (2002), p.29

7 BESSE, Jean Marc - *Estar na paisagem, habitar, caminhar*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.34

8 BESSE, Jean Marc - *Estar na paisagem, habitar, caminhar*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.34

9 BESSE, Jean Marc - *Estar na paisagem, habitar, caminhar*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.34

10 INGOLD, Tim Cit. por BESSE, Jean Marc - *Estar na paisagem, habitar, caminhar*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.35

11 DOMINGUES, Álvaro - *Paisagens Transgénicas*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.238



9. O lugar na paisagem



10. O lugar na paisagem

Presença da ruína na paisagem

*E se, ainda, a paisagem “não é apenas expressão das relações entre a sociedade e o ambiente natural, mas também entre o presente e a herança do passado”, esta realidade é emblematizada na paisagem pela presença frequentemente subsidiária, e por vezes predominante, da ruína.*¹²

A paisagem, servindo de permanente cenário da actividade humana, transforma-se naturalmente em *registo da sociedade que muda*¹³ e vai incorporando e acumulando as marcas dessas transformações do quotidiano, conquistando uma *espessura antropológica*¹⁴. Exactamente por memorizar em si essa densidade de informação acerca de cada homem, individual e colectivo, que a habita, a paisagem torna-se elemento indispensável à formação da identidade. Se cada sociedade é portadora de uma história, cultura e evolução particulares, a sua paisagem vai resultar directamente disso e tornar-se factor de coesão entre aqueles que a habitam, tornando-se património cultural comum.

Quando uma ruína surge na paisagem, pode ser sinal de que existiu uma transformação radical nas necessidades e hábitos presentes, pode ser sinal de que existiu uma ruptura com a tradição e os modos de vida passados, justificando o seu abandono.

Tendo em consideração a paisagem como suporte à identidade, e tendo em consideração que *apenas reconhecemos imagens com memórias de outras imagens*¹⁵, quando há um evento que a transforma repentinamente, o Homem deixa de ser capaz de se reconhecer nela. Passa a ser mais fácil identificar aquilo que perdeu do que aquilo que ganhou. As ruínas, enquanto símbolo dessa perda, aparecem como última oportunidade de salvaguardar os símbolos, que, apesar de desactualizados, o Homem ainda reconhece, negando-se a rever o que se modifica e tentar a construção de um sistema de significantes coerente com a sua natureza contemporânea.

A paisagem possui um carácter mutável¹⁶ que lhe confere conteúdos instáveis, vulneráveis, contraditórios, e em consequência causa uma tensão permanente nos que a habitam, na opção entre a preservação e a destruição, a estabilidade e a ameaça, a aceitação e a negação.

*“(...)a metáfora da paisagem como palimpsesto, o texto que desaparece deixando as marcas possíveis, e o outro texto que ainda não está construído, que ainda não é decifrado como algo coerente. O pergaminho permanece, apesar de tudo.”*¹⁷

A paisagem onde o lugar se insere está a passar exactamente por este processo, onde, perante uma transformação profunda, se faz uma manutenção forçada de práticas e símbolos que já não são significantes no habitar quotidiano, mas que se acredita ser a única forma de preservar a memória e identidade colectiva.

12 BLANC-PAMARD; RAISON. Cit por CARENA, Carlo - *Ruína/Restauro*. In ROMANO, Ruggiero (dir.)-1. *Memória -História*. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p. 107

13 DOMINGUES, Álvaro - *Paisagens Transgénicas*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.223

14 DOMINGUES, Álvaro - *A paisagem revisitada*. *Revista Finis terra*. Lisboa, Vol.XXXVI, nº 72 (2001), p. 55

15 DOMINGUES, Álvaro - *Paisagens Transgénicas*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.231

16 DOMINGUES, Álvaro - *Paisagens Transgénicas*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.225

17 DOMINGUES, Álvaro - *A paisagem revisitada*. *Revista Finis terra*. Lisboa, Vol.XXXVI, nº 72 (2001), p. 59



11. A localização das quintas que provocaram a povoação disseminada que se fez presente na paisagem até meados do século XX
círculo branco- quintas/ círculo branco preenchido- quintas convertidas em equipamento, turismo rural/ círculo preto-lugar

Paisagem específica

O “Eirado dos Ferros” encontra-se imerso no vale da freguesia de Cossourado. A meio caminho entre Barcelos e Ponte de Lima, a freguesia de Cossourado encontra-se implantada na encosta nascente dos montes de S. Simão e Penas Juntas, espraiando-se para o vale que contém o leito do rio Neiva, a poente, que lhe serviu de limite.

As marcas iniciais da fixação humana na paisagem deste território remontam à idade do Ferro, onde terá existido um castro no topo do monte de São Simão, cujos vestígios são ainda hoje observáveis e parte do orgulho colectivo deste povoado.

Com a romanização lançaram-se as bases possíveis para a fixação no território que serve hoje de implantação à população actual. Os romanos fixaram-se no sopé do monte e criaram tanto as primeiras infra-estruturas necessárias ao desenvolvimento da agricultura nos terrenos do vale, actividade que ditou a organização deste povoado até ao final do século XX, como as primeiras redes viárias que permitiram a sua ligação ao restante território.

Da influência da romanização na conformação destas paisagens é necessário apontar a forma como se fazia a apropriação do território através do regime agrário da *Villa*¹⁸, introduzindo deste modo o parcelamento e a privatização do território. Relativamente ao território em estudo, há referências provenientes do século XI a uma *Villa Goterre subtus mons Cosoirado*¹⁹.

As invasões posteriores à romanização mantiveram o regime de ocupação agrário da *villa* nos meios rurais, apenas com a consequente mudança de proprietários. Perante a ruína das cidades na reconquista cristã, a fixação humana e ocupação dos solos usou as *villas* como suporte.

A evolução desta forma de fixação humana e exploração do território resulta, até meados do século XX, num *povoamento disseminado*²⁰ onde o território é repartido por alguns proprietários que possuíam grandes casas de lavoura, às quais se agregavam todas as dependências necessárias à exploração agrícola, as “quintas”, e que geravam pequenos focos de habitação onde viviam os agricultores que ali trabalhavam, estabelecendo uma continuidade com a forma de ocupação introduzida pelos romanos. As quintas, organismos autossuficientes, espraiavam-se pelo vale, no centro das áreas que cultivavam. Este sistema de ocupação encontra-se, até hoje, bastante marcado na estrutura desta freguesia, e, por consequência, na sua paisagem.

O “Eirado dos Ferros” pertenceu durante muito tempo a uma destas quintas. O lugar surgia na continuidade dos terrenos agrícolas que esta quinta possuía e nele existia uma pequena casa que servia de abrigo aos caseiros que cultivavam os terrenos adjacentes. A mesma casa que se encontra hoje em ruínas.

As grandes casas de lavoura onde viviam os donos das quintas, nascidas da mão do “mestre pedreiro” da arquitectura popular, evoluem de forma distinta, mas sempre com o objectivo de mostrarem a tradição, de exaltarem o gosto pelo rústico, pelas práticas do mundo rural, tornando-se símbolos da memória colectiva da população que habita nas suas proximidades e que assim se mantêm até hoje.

18 A “Villa” era um grande edifício dividido em sub-unidades que continha todos os espaços necessários tanto ao habitar como ao armazenamento de produtos, alfaías agrícolas e animais. A administração desta villa e do território que lhe pertencia era levada a cabo pelo “dominus”, que explorava as terras com o auxílio de um “factor” que geria e comandava os seus servos. O restante território era arrendado e cultivado por homens livres com a ajuda dos seus próprios servos.

19 BATISTA, Padre António José - *Apontamentos para uma Monografia de Cossourado-Barcelos*: Edição de Autor, 2013, p.31

20 Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961, p.37



12. A infra-estruturação do território com a inserção da estrada municipal e consequente densificação das suas margens

círculo branco- quintas / círculo branco preenchido- quintas convertidas em equipamento, turismo rural / círculo preto-lugar

linha amarela- estrada municipal / ponteadado amarelo- troço de ligação entre estrada municipal e estrada nacional

Esta paisagem, à semelhança do que acontece em toda a zona litoral Norte do país, encontra-se actualmente em metamorfose, tornando-se paisagem híbrida e indefinida, onde se processa o fenómeno da *desruralização*.²¹

Por *desruralização* entenda-se a alteração e abandono do modo de vida rural. Esta tanto pode acontecer pelo despovoamento, envelhecimento e abandono da produção agrícola e dos campos, que consequentemente leva ao desaparecimento de certos modos de vida, saberes e práticas culturais como também pela urbanização dos meios rurais.

O que tem vindo a acontecer com grande evidência nesta parcela do território português, a partir dos anos 70, é uma dupla metamorfose em que a representação da imagem da cidade enquanto “centro histórico” densamente edificado e confinado a limites precisos, que correspondia à ideia de “paisagem urbana” e a imagem do campo enquanto “aldeia típica” rodeada de largos espaços campestres que correspondia à ideia de “paisagem urbana” foi ultrapassada e miscigenada.

No que aos meios rurais diz respeito, a infra-estruturação do território que se fez sentir, com a melhoria das vias de comunicação e a construção de novos equipamentos, assim como a melhoria no acesso à educação e aos meios de comunicação social, possibilitaram a difusão e expansão das actividades urbanas gerando importantes transformações socioeconómicas e sociais. A agricultura, principal actividade que moldava e transformava estas paisagem até meados do século XX, tem vindo a perder importância e a tornar-se uma prática residual. Os emigrantes regressados a território nacional foram também importantes agentes de intervenção e transformação do espaço rural.

A paisagem modifica-se e de paisagem rural passa a paisagem *transgénica*²², paisagem esta que se admite aberta à mistura, à *presença simultânea de materiais/elementos pertencentes a organismos ou corpos conceptualmente distintos*²³. Uma paisagem heterogénea que admite a sua composição através da existência de realidades diferentes a ocorrerem lado a lado.

Este território não escapou a essa metamorfose. Em 1971, é introduzida a estrada municipal 547-1 que atravessa a freguesia de Cossourado ligando-a à estrada nacional 204, estrada esta que estabelece a ligação entre as cidades de Barcelos e Ponte de Lima. Uma via que trouxe uma melhoria significativa nos acessos a este território e na interacção com estas duas cidades. Em consequência das novas oportunidades que apresentava, esta estrada municipal tornou-se o novo eixo de desenvolvimento deste território entre os anos 70 e 90. Esta infra-estrutura permitiu a adopção de novas actividades urbanas, serviços e comércio, e a sua ligação ao restante território, iniciando-se assim o abandono da prática agrícola por parte da população. Estas novas actividades, dependentes, por um lado, da exposição, e por outro, da velocidade que esta via lhes concedia, elegeram as suas margens como ponto de fixação estratégico.

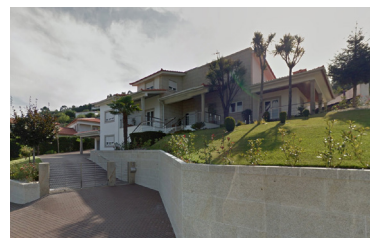
Assim, a paisagem transforma-se à volta desta via de acesso. Se por um lado surgem alguns edifícios de carácter mais urbano, que usam o seu piso em contacto com o espaço público para albergarem novas actividades, é sobretudo de casas vernaculares, unifamiliares, que esta paisagem é composta. Muitas delas são construídas por emigrantes que retornam à sua terra natal e que usam esta via como possibilidade de exposição da sua ascensão social. Exibem com orgulho a casa dos seus sonhos. Estas casas, cujos *modelos e valores de referência extravasam os limites do povoado e vão além fronteiras*²⁴, inauguram um novo tipo de arquitectura popular que,

21 DOMINGUES, Álvaro- *Destruição: Registos do trauma da perda do Portugal Rural*. Destruição, Punkto. Porto. Número 2 (2011), p.13

22 DOMINGUES, Álvaro - *Paisagens Transgénicas*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.231

23 DOMINGUES, Álvaro - *Paisagens Transgénicas*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013, p.232

24 RAPOSO, Isabel - *A urbanização da paisagem rural e o papel das casas de emigrantes*. In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisa-*



13. As casas das quintas actualmente

14. As casas das margens da E.M. 547-1

pelas novas influências, materiais e técnicas que o seu construtor adquire na sua experiência no exterior, entram em ruptura com a anterior identidade do lugar. São *expressão territorial da mobilidade*.²⁵ Mas são também representação da dicotomia entre esta nova identidade recentemente adquirida e o apego aos símbolos de um passado rural.

As restantes casas, são consequência do crescimento da classe média nos anos 90, que, na procura da mesma exposição da sua nova condição e no apego aos símbolos da sua infância, vão encontrar a sua inspiração nas grandes casas de lavoura. A escada que se torna escadaria monumental, as varandas desprotegidas e expostas sobre o vale com os seus múltiplos telhados e beirais, a implantação em desníveis do terreno que as projectam monumentalmente na vista de quem passa, o aparelho aparente de granito colado sobre paredes de tijolo e betão, os espigueiros e o lago que enfeitam o jardim da frente, etc. Tudo isto entalado contra a estrada que passa, de forma a aumentar a sua imponência e numa perda substancial de privacidade de quem aqui habita. Uma veste vazia de tradição rural, de mimetismos, sobre casas que comportam um modo de habitar que já não o é.

Com a transformação da estrutura do território e com a desactualização do programa a que as grandes casas de lavoura respondiam, estas deixaram de ser centro administrativo do território. Na incapacidade de se adaptarem a uma paisagem transgénica com a qual não se identificavam e não compreendiam, transformaram-se em símbolos de resistência à perda desse mundo rural idílico. A musealização, a sacralização desses espaços e actividades foi a resposta encontrada para que o interesse sobre elas não se perdesse. Hoje, algumas dessas casas transformaram-se em quintas de turismo rural e espaços de organização de grandes eventos com a promessa de se manterem exemplo da presença dos costumes, das práticas e dos valores desse território ameaçado. Trata-se da encenação de um conjunto de actividades ultrapassadas que alimentam a memória da ruralidade. Desta forma, constituem-se enquanto heterotopias que oferecem a qualquer habitante a possibilidade de voltar momentaneamente a esse mundo que continuam a reconhecer como seu.

*Ou seja, por mais urbana que seja a população, a nostalgia, enquanto “sensação de saudade de um tempo vivido, frequentemente idealizado” e melancolia, enquanto “inquietação duradoura”, estabelecida pela génese rural, estará sempre presente na forma como o território é (será) apropriado pela população.*²⁶

Em síntese, as quintas, símbolos da vida rural e da tradição, e a estrada municipal, símbolo da urbanização generalizada, são os principais marcos na representação colectiva desta paisagem e dos que aqui habitam, e continuam a ter neles uma grande influência. Esta oscilação entre o *espaço útil e o conservadorismo*²⁷, causa conflitos existenciais nos que aqui habitam. Continuam a exhibir sempre que podem essa insatisfação causada pela perda do mundo rural através da extrapolação de formas e imagens carregadas de significados obsoletos e vazias de conteúdo social.

*A paisagem (...) é a transformada pelo homem e que nasce da necessidade e não do capricho.*²⁸

gem e património: aproximações pluridisciplinares. Porto: Dafne, 2013, p.181

25 RAPOSO, Isabel - *A urbanização da paisagem rural e o papel das casas de emigrantes.* In CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares.* Porto: Dafne, 2013, p.181

26 DOMINGUES, Álvaro - *Rural e Urbano: Da urbanização do Rural à Ruralização do Urbano.* arqa, *Persistências Rurais.* Lisboa, nº 101 (2012), p.106

27 DOMINGUES, Álvaro - *Rural e Urbano: Da urbanização do Rural à Ruralização do Urbano.* arqa, *Persistências Rurais.* Lisboa, nº 101 (2012), p.106

28 QUINTÁNS, Carlos, *Entrevista.* arqa, *Persistências Rurais.* Lisboa, nº 101 (2012), p.38



15. Norte, no lugar



16. Este, no lugar



17. Oeste, no lugar



18. Sul, no lugar

Lugar Específico

O “Eirado dos Ferros” é uma parcela de terreno agrícola que contém uma casa de arquitectura popular que se encontra hoje em avançado estado de ruína.

Parte-se dos vestígios do conjunto construído como ponto central para a análise do lugar, por ser aqui que a intervenção vai ter lugar. (...) *A consciência do lugar é sempre uma consciência posicional.*²⁹

Situada no vale que acolhe o leito do Rio Neiva, esta parcela está rodeada por campos agrícolas que asseguram distância e isolamento em relação à estrada municipal e aos pequenos aglomerados habitacionais que se espriam pelas encostas dos montes densamente arborizados que, a diferentes níveis de proximidade, conformam os limites deste lugar.

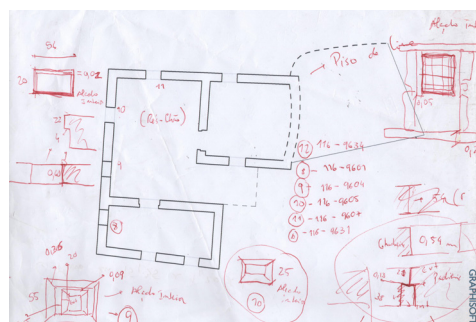
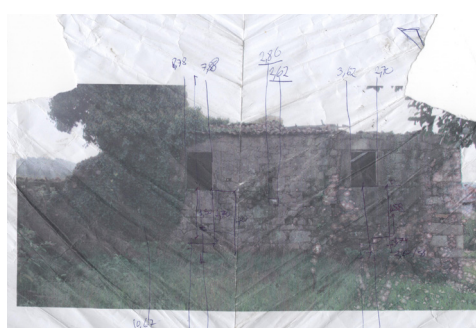
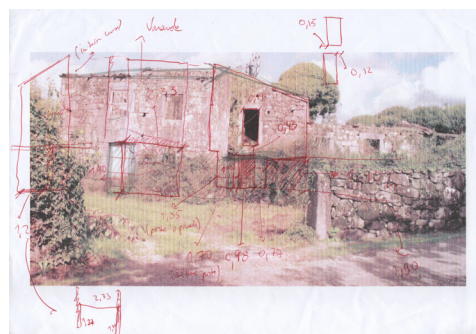
A Norte, o vale espraia-se de encontro ao rio. Por consequência, os campos agrícolas multiplicam-se nesta direcção, aumentando assim a distância aos montes que se afirmam como a última camada do limite visual do lugar, qual linha horizontal, longínqua e espessa que pouco se eleva do chão. Estes montes são habitados pelo Homem, mas a sua presença pouco se faz sentir no Eirado dos Ferros. Uma densa mancha arborizada que acompanha a margem do rio, estabelece uma barreira visual entre estes dois lugares. O céu é parede e tecto de quem habita este lugar. Será de se salientar a presença de um carvalho isolado, que na continuidade horizontal dos retalhados terrenos agrícolas, marca o fim do terreno a intervir.

A Oeste, o campo plano de cultivo agrícola estende-se em frente à casa, aumentando o seu afastamento em relação aos limites do terreno. No seu remate, a linha dos montes desvanece-se no horizonte, em direcção ao litoral, sendo sobre este lado do lugar que se possui a maior profundidade de olhar sobre a paisagem envolvente. Adquire-se a consciência da distância.

A Este e a Sul, o lugar comprime-se contra o início do sopé do monte, encontrando-se mais próximo das casas e restantes construções que aqui se implantam. A topografia do terreno é testemunha disso mesmo. No extremo Este do terreno, dá-se o encontro da cota superior que desce do monte com o início dos terrenos agrícolas que se espriam no vale. Quem na cota mais baixa do Eirado dos Ferros se encontre, continuará a não sentir a presença desse mundo construído que está próximo. Num reforço ao isolamento que a topografia oferece, o socalco à cota superior encontra-se densamente arborizado servindo de parede ao terreno e impedindo o contacto visual e sonoro com as construções vizinhas. Esta barreira só permite que se sinta, acima da copa das árvores, o topo do monte que, pela sua proximidade ao terreno, completa o limite vertical do lugar.

Mas a percepção sobre este lado do lugar modifica-se consoante a posição no terreno. Quando se olha da cota mais alta deste socalco, as formas construídas pelo homem introduzem-se na paisagem. Daqui é possível ter consciência das casas que se instalam no sopé do monte. É possível unir este lugar, pelo olhar de quem aqui se encontre, à restante paisagem habitada. É também deste ponto de vista que surge o caminho que une o “Eirado dos Ferros” a esses outros, similares no uso mas afastados no território. Mais do que um caminho que aqui chega, é um caminho que segue, fazendo-se limite Sul do terreno e unindo-o desta forma ao restante território do vale. A perspectiva sobre este lado do terreno permite ao homem que nele está ter consciência do lugar na estrutura espacial a que pertence.

29 MERLEAU-PONTY, Maurice. Cit. por MONTANER, Josep Maria - *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004, p.37



19. Levantamento, tomar consciência da pré-existência

Programa

A memória presente da casa

A ruína que resta de uma habitação, cuja idade é desconhecida, serviria de casa a um casal de agricultores que trabalhavam os campos que lhe são contíguos. Sabe-se que foi registada em 1937 mas a sua existência é anterior. A ruína é o que resta de uma casa de pequenas dimensões, construída sem sinal de ostentação e nascida da arquitectura popular, que continha em si, tanto os espaços mínimos necessários à vida doméstica como à actividade que na sua proximidade se desenvolvia.

O programa actual foi definido pelo proprietário. Pretende que se efectue a reconversão desta ruína numa casa de férias.

Construir uma casa sobre uma ruína implica construir onde, no passado, já se definiu uma casa. Um passado onde, um dia, o homem construiu um espaço, ordenando-o e relacionando-o com o lugar, a fim de responder às suas necessidades.

Mais do que limites físicos que se mantêm impressos no lugar, esses muros da ruína são (...) *traços que como rios serpenteiam na paisagem seca da história imprimindo aos lugares o silêncio habitado que a ausência humana sempre deixa*³⁰. Ou seja, muros que um dia definiram um pequeno *cosmo individual*³¹ e que fecundam o lugar das memórias das histórias silenciosas que contêm nas marcas das suas paredes. Assim, além das relações físicas, não se podem descurar as relações significantes que estes sinais da presença humana introduzem quando se implantam no lugar.

A este lugar está, portanto, subjacente uma *complexidade da realidade experimentada* que provém das múltiplas relações que se continuam a estabelecer entre as presenças que se mantêm das suas formas construídas e o lugar, aquando da nossa experiência presente.

É, portanto, um lugar significativo, *el significado de algo es el mundo que reúne*³², onde a manifestação desse habitar ausente que se faz presente expressa o seu carácter irrepetível, o seu *genius loci*.³³

Quando ao homem presente é permitida a leitura operativa do significado do lugar através da sua percepção, ele identifica-se com ele e nele. Ele pertence ao lugar e o lugar pertence-lhe. É portanto, indispensável torná-lo legível.

*Mas a identidade do lugar depende sobretudo daquilo que permanece. Se não houver cuidado em preservar qualidades singulares, vai se construir um lugar impessoal, genérico.*³⁴

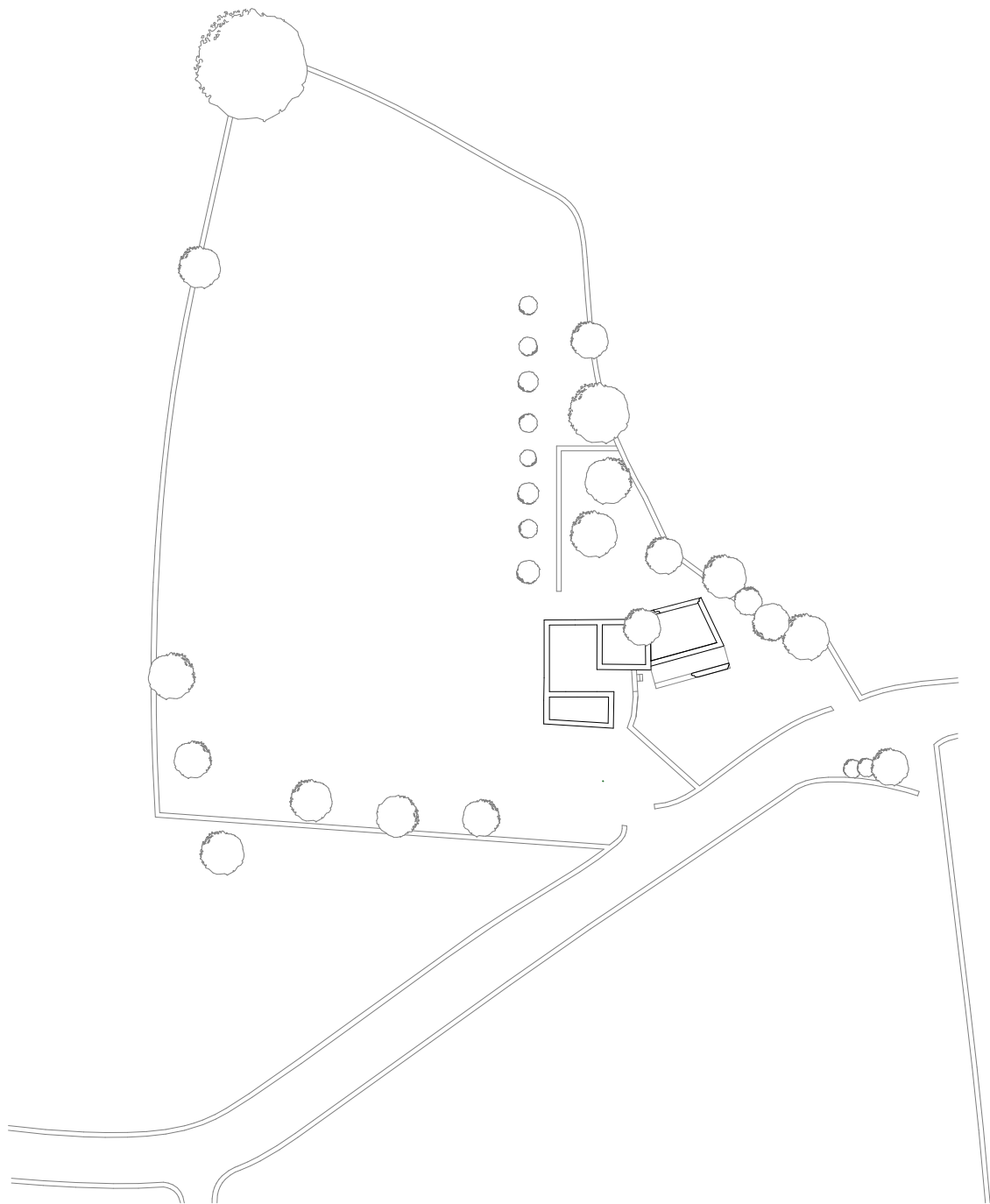
30 CASELLA, Gabriela - *Gramáticas de Pedra/ Levantamento de Tipologias de Construção Murária*. Porto : Centro Regional de Artes Tradicionais, 2003, p.10

31 CASELLA, Gabriela - *Gramáticas de Pedra/ Levantamento de Tipologias de Construção Murária*. Porto : Centro Regional de Artes Tradicionais, 2003, p.10

32 RIVAS, Juan Luís de las - *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1992, p.37

33 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. [S.l.] Rizzoli, 1980, p.18

34 PESTANA, Mariana, *Entrevista. arqa Aproximações Locais*. Lisboa, nº119 (2015), p.29



20. Planta de Implantação

1 10



Partindo de uma análise formal da ruína que se mantém, pretende-se reconhecer o que resta das suas qualidades enquanto contentor de espaço habitável na sua relação com o lugar e em resposta a um determinado tempo, indivíduo, modo e ritmo de vida que ali aconteciam. Pretende-se perceber como era, para se ter consciência do que se modificou e do que se mantém no confronto com o programa presente.

Para isso partir-se-á da leitura que os vestígios permitem, tendo em consideração que estas casas eram construídas directamente da relação entre programa e território.

Para consolidar a leitura que se faz das informação parcialmente ausentes, recorre-se ao apoio de dois instrumentos de análise fundamentais, que se dedicaram a observar e estudar a arquitectura popular em Portugal, o *Inquérito à Arquitectura Popular* e a *Arquitectura Tradicional Portuguesa*.

O *Inquérito à Arquitectura Popular*, será o primeiro instrumento de apoio à análise, pela ênfase num olhar moderno sobre a arquitectura popular que direccionou a sua pesquisa. O *Inquérito*, numa busca objectiva e crítica por (...) *construções elementares, muito simples, muito racionais, muito lógicas* (...) ³⁵ pretende resgatar e afirmar a pluralidade da arquitectura vernácula, que resultava da diversidade geográfica do território, assim como acentuar uma concepção funcionalista da arquitectura popular. A adaptação ao meio, a verdade dos materiais, as soluções de serialidade eram critérios a salientar no encontro de semelhanças entre a arquitectura popular e o modernismo.

A *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, conduzida pelo antropólogo Ernesto Veiga de Oliveira, procura compreender a casa como elemento do modo de vida e da cultura agrícola. Mais do que a compreensão formal da casa interessa compreender como é que ela funciona na resposta ao modo de vida rural e aos seus constrangimentos. A dimensão histórica enquanto factor de construção e evolução deste modo de vida era também tida em conta na análise à arquitectura popular.

Estes dois instrumentos revelam-se essenciais à análise que se pretende pela forma distinta e complementar como olham a arquitectura popular.

O *Inquérito à Arquitectura Popular* porque analisa a forma arquitectónica segundo critérios modernos que na atualidade arquitectónica, e principalmente no que se remete às intervenções em pré-existências, voltam a revelar-se fundamentais pela forma com que sustentam criticamente a aproximação do arquitecto ao lugar construído.

A *Arquitectura Tradicional Portuguesa* porque analisa o funcionamento da casa em relação directa com a cultura, o modo de vida e as suas limitações, ou seja enquanto produto social. A visão da casa enquanto instrumento ajuda a revelar as desactualizações programáticas que surgem das transformações no modo de vida, no modo de habitar.

35 PEREIRA, Teotónio. Cit. por LEAL, João - *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*. Porto : Fundação Marques da Silva, 2008, p.49



21. Ruína da casa, voltada a Este



22. Ruína da Casa, voltada a Sul



23. Ruína da Casa, voltada a Oeste



24. Ruína da Casa, voltada a Norte

Implantação

Essas casas, de acordo com a disseminação da zona atlântica, vêem-se em regra isoladas no meio das suas terras de cultura - hortas, eirados ou campos - , e localizam-se à face dos caminhos que se alongam entre muros e se cobrem muitas vezes de ramadas.³⁶

A ruína da casa a intervir é uma construção isolada situada no extremo Sudeste do terreno agrícola em que se encontra, próxima do caminho público que permite o acesso a esta parcela de terreno.

A sua implantação surge, no passado, da necessidade da fixação do agricultor junto às terras que trabalha. E é erguida consoante as necessidades que a dupla dimensão dessa vida pressupunha, como casa e como suporte construído à actividade agrícola. Uma dupla função que se encontra ainda hoje marcada na construção das suas paredes.

A forma como a casa se implanta responde pragmaticamente à relação do terreno com o lugar que ocorre a Sul e Este deste. Quando para aqui se volta, a casa aproxima-se dos limites do terreno. Mantendo-se ligeiramente afastada do caminho, de forma a interpor-se como filtro entre este e o espaço privado. Usa a sua topografia para se relacionar com o caminho e estabelecer os pontos de acesso aos diferentes níveis dos espaços interiores.

A Sul e a Este, a casa é duplamente sensível à relação do programa com o lugar e do terreno com o lugar. É neste quadrante que é possível estabelecer a transição entre estas três realidades distintas. Assim, quando para aqui se volta, a casa aproxima-se dos limites do terreno, mantendo-se, no entanto, ligeiramente afastada do caminho, de forma a interpor-se como filtro entre este e o espaço privado.

(...)as casas recuam o seu alinhamento, interpondo um pequeno terreiro que o muro baixo não esconde do vizinho que transita.³⁷

A casa usa a topografia do terreno para se relacionar com o caminho e estabelecer os pontos de acesso aos diferentes níveis dos espaços interiores. Voltando-se a Este, aproveita a cota elevada do socalco que vem do monte para estabelecer directamente o acesso ao piso superior, ao espaço doméstico. O espaço exterior que resulta do afastamento entre a casa e o caminho assume-se como espaço privado de transição. O muro baixo que o limita permitindo a permeabilidade visual, reforça-o como espaço de recepção.

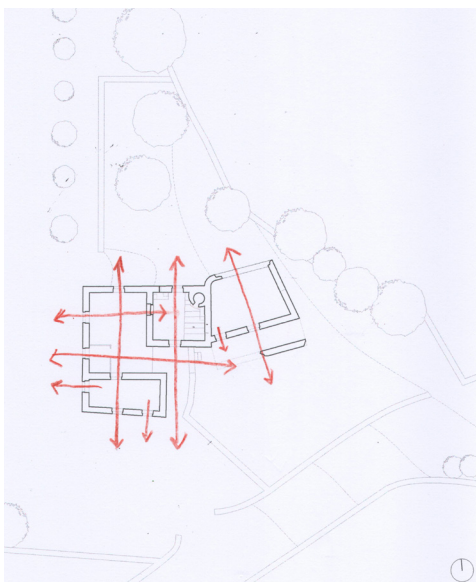
O acesso à habitação faz-se a partir do quinteiro, por uma escada exterior de pedra, paralela ou perpendicular à fachada. Esta escada dá acesso a um patamar com alpendre ou a uma varanda aberta, de madeira, que em muitos casos veio a ser posteriormente fechada.³⁸

As paredes cegas da casa que para aqui se voltam, quebram-se e separam-se para receber quem do monte desce. Seria nesta ruptura que se instalava o alpendre de madeira e a escadaria exterior, dos quais hoje não restam mais do que pequenos sinais, que resolvia o pequeno desnível entre a cota do socalco e a cota do piso superior da habitação.

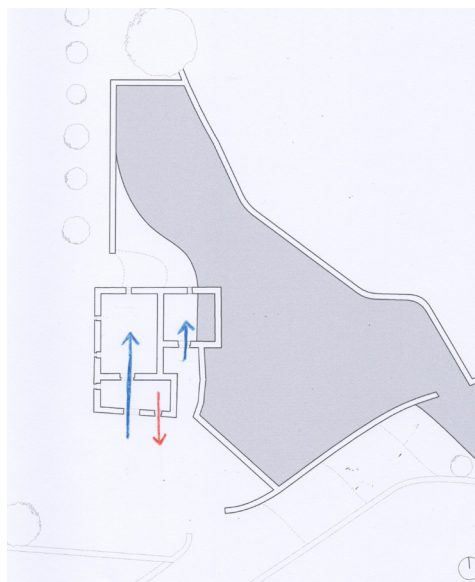
36 OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.39

37 Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961, p.38

38 TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitecturas do granito: arquitectura popular*. Arcos de Valdevez : Município, 2013, p.43



25. Piso 1 (habitação), relação visual com o território



26. Piso 0, relação visual com o território



27. Vestígios de um alpendre e de uma escada



28. Dúvida, entre alinhar a janela pelo vão da porta ou manter a regularidade

*A continuidade dos telhados, estendendo-se em baixa pendente, vêm rematar os tectos de folhagem das ramadas circundantes, abraçam o conjunto e dão-lhe um ar aninhado, imerso na paisagem. (...) (...) Esta impressão sai reforçada pelo costume de acavalar a residência em qualquer acidente do terreno.*³⁹

A casa abandona a imponência dos dois pisos que mostra ao vale e, aninhando-se no socorro, aproveita a diferença de cota para esconder o piso inferior destinado a outros usos. Aproxima assim a sua escala à escala do homem, imergindo-se humildemente na paisagem.

Quando se volta para Sul, a casa aproveita o ponto em que o caminho encontra a cota do terreno de cultivo para fazer o acesso directo ao piso inferior. Pelas dimensões do vão, que no piso inferior desta fachada se recorta, é fácil compreender que não é feita para a escala o homem, mas sim para objectos e animais de maior porte. As janelas do piso superior seguem a regularidade das janelas das fachadas a Este e a Norte, mas um momento de hesitação e ajuste ficou marcado nas suas paredes.

É para o vale, a Norte e Oeste que a casa oferece as suas faces mais austeras, regulares e fechadas. Talvez numa tentativa ingénua de se afirmar na paisagem para os que a vêm de longe. Usando como cota de implantação a cota inferior e regular do vale, dos campos de cultivo, é para eles que impõe a altura dos seus dois pisos, qual monolítico sólido e regular.

*A casa popular na áreas rural atlântica, e de acordo com o tipo nortenho geral que atrás definimos, é uma construção de rés-do-chão e andar, contendo no térreo as cortes ou aidos, estábulos, currais, pocilgas para os animais, a adega, o lagar, as tulhas, o palheiro e arrumações diversas, e no andar sobrado os aposentos para as pessoas, ou seja, os quartos e a sala; a cozinha ora se situa aí, ora é térrea, conforme os casos.*⁴⁰

Esta imposição resulta da articulação pragmática do programa do volume construído com o lugar onde se implanta. A presença desimpedida dos dois pisos nas faces que assentam na cota mais baixa do terreno acontece para que seja possível o acesso directo do piso inferior aos campos de cultivo, usando-o para guardar alfaia e animais. Prova disso é a inexistência de aberturas francas no piso inferior. Quem dentro delas se encontre tem uma relação praticamente inexistente com o lugar que as envolve. Por oposição, o piso superior contém abertura generosas e regulares desenhadas para a medida do homem e que olham sobre esta paisagem longínqua estabelecendo uma relação visual com ela. Só o homem pode usufruir dessa relação, denunciando o uso doméstico do segundo piso.

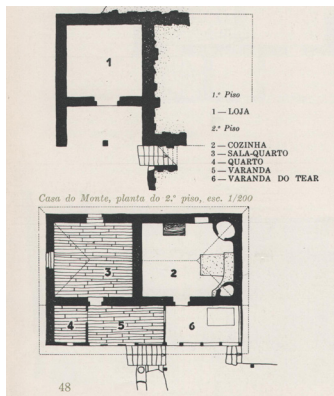
*Estes dois pisos são sobrepostos, mas, como dissemos, em regra independentes, acentuando a característica dualidade de funções respectivas.*⁴¹

Olhando agora com maior atenção para o andar da habitação e para a forma como este estabelece a relação entre o espaço interior e o exterior, é interessante perceber como, a partir da regularidade das aberturas deste piso, se estabelecem eixos visuais que perfuram a forma construída criando relações visuais transversais com o lugar envolvente. É este o piso onde é possível abarcar com o olhar o lugar onde a casa se insere, sendo este também o mais exposto a quem da casa se aproxima. Apesar de ser uma casa isolada, o piso superior da habitação permite que o homem se relacione com o restante território.

39 Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961, p.38

40 OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.27

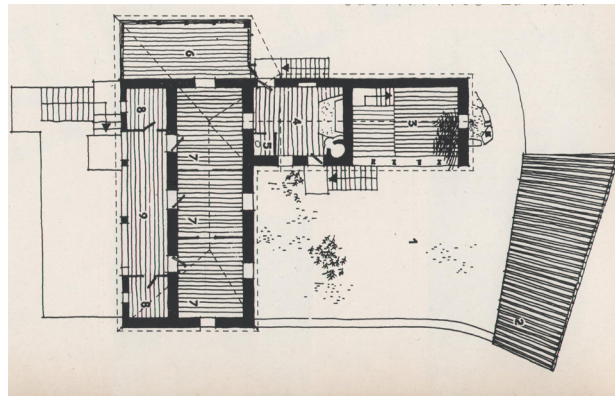
41 OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.27



29. Casa de forma elementar

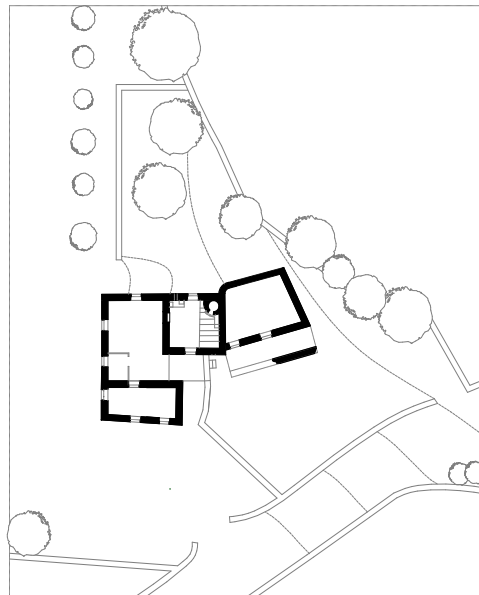
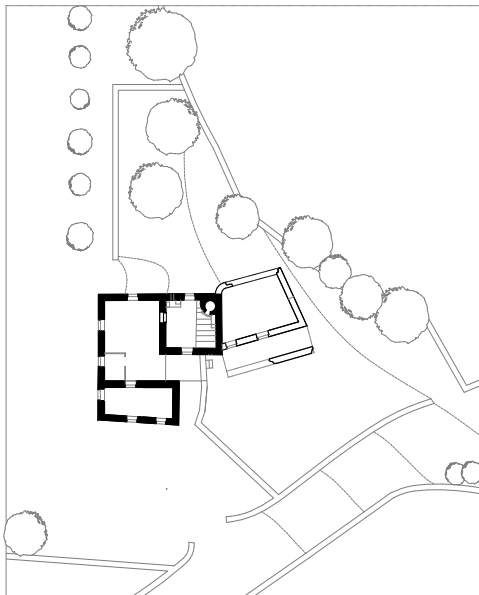
*Casa do Monte, planta do 1º piso
(cima)*

*Casa do Monte, planta do 2º piso
(baixo)*



30. Casa de lavoura, onde se nota já uma evolução formal por justaposição, apresentando algumas semelhanças com a pré-existência em estudo, na sua composição elementar e na relação com o espaço público.

*Planta de 2º piso da casa de lavoura, Balazar
Carapeços, Barcelos*



31. Possível evolução da composição formal

O piso inferior, tanto pela opacidade das suas paredes onde apenas pequenas gateiras se recortam, como pela sua localização na cota mais baixa do terreno, pela proximidade ao socalco e pela altura dos muros que envolvem o terreno, expõe-se menos a quem passa no exterior. A exceção existe porém na fachada que se volta a Sul onde, de frente para a interrupção no muro, a entrada deste piso se assume e, ao lado dela, se recorta a única janela existente neste piso.

Forma

*(...) a arquitectura da casa resultou de um desenvolvimento progressivo a partir de formas primordiais remotas de que ainda perduram muitos elementos, ajustando-se às necessidades de cada momento.*⁴²

A forma elementar das casas nascidas da arquitectura popular é constituída por, pelo menos, dois compartimentos de planta rectangular justapostos fundamentais à habitação, a cozinha e a sala. Partindo deste núcleo, a sua forma evolui em resposta às necessidades e capacidades da família que a habita. Esta evolução faz-se pela adição de mais compartimentos rectangulares, flexíveis o suficiente para se irem adaptando à topografia pré-existente. Estas casas nunca se poderiam considerar concluídas pois continuavam a crescer consoante a necessidade dos seus utilizadores.

A casa em estudo é constituída por um conjunto bem definido de compartimentos de planta aproximadamente rectangular que se justapõe em forma de “L”. É difícil compreender a evolução da sua forma, pois não existem diferenças significativas na construção das suas paredes.

A pré-existência é constituída apenas por quatro compartimentos rectangulares justapostos, indicando que a sua forma nunca terá sofrido uma evolução significativa e terá sido construída de forma a responder com o espaço mínimo, ao estritamente necessário. Poderemos apontar apenas um momento de evolução em relação à sua primeira forma que seria constituída apenas por três compartimentos de dois pisos, ao qual se anexou mais um, a meio piso dos outros, na cota do socalco e sem ligação interior aos restantes. Esta forma anexada, construída de forma mais precária e com uma geometria menos rigorosa que a distingue da restante composição, veio, no entanto, ajudar a definir um “eido” entre a casa e o muro do caminho, uma espécie de pátio de recepção ao conjunto.

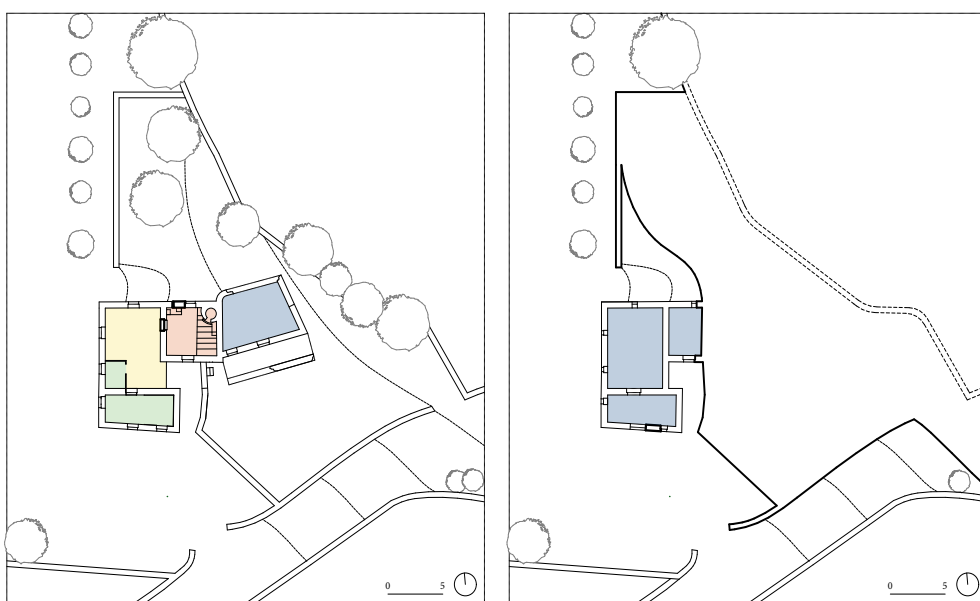
O mais relevante na análise da evolução desta forma será a constatação da presença inegável e sólida que estes compartimentos justapostos ainda têm hoje na conformação, organização e articulação dos espaços, condicionantes com as quais o novo programa terá necessariamente de dialogar.

Também a lógica de composição por justaposição que está na origem da sua forma é um instrumento importante pela sua flexibilidade e pelo modo como consegue manter um domínio sobre a escala do conjunto construído.

*A arquitectura que se desenvolve no mundo rural tem uma contundência volumétrica dificilmente alcançável na cidade, necessita de um rigor que por tradição está depurado.*⁴³

⁴² TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitecturas do granito: arquitectura popular*. Arcos de Valdevez : Município, 2013, p.43

⁴³ QUINTÁNS, Carlos, *Entrevista. arqa, Persistências Rurais*. Lisboa, nº 101 (2012), p.38



- quarto
- sala
- cozinha
- compartimentos de suporte à actividade agrícola

32. Composição e organização funcional da casa

Função

O diálogo a estabelecer na intervenção não será apenas feito com essa estrutura física do espaço mas também com a função a que ele serviu, cujas marcas são ainda capazes de despoletar memórias que é importante conhecer.

*A moradia cabeça da composição, estende-se num único piso, sobradado, por cima das lojas. Nestas se instalam o lagar, a tulha e as cortes dos animais.*⁴⁴

Este apontamento retirado da *Arquitectura Popular em Portugal*, sintetiza claramente a forma como seriam distribuídos e organizados os vários espaços da habitação segundo a função que desempenhavam na vida quotidiana. Esta descrição parece corresponder aquela que seria a organização e programa do que é ainda possível perceber da ruína em estudo. De facto, as paredes de pedra despidas, as exíguas e irregulares aberturas destinadas à iluminação e ventilação, o piso sem qualquer pavimento e o reduzido pé-direito do piso inferior opõe-se ao vestígio de paredes em tabique, às paredes estruturais de granito rebocadas na sua face interior, à regularidade e generosidade das aberturas que contêm ainda parte das suas caixilharias, ao piso de madeira agora apodrecido e ao pé direito nobre do piso superior. Era então um edifício onde coexistiam as pessoas, os seus haveres e rotinas domésticas no piso superior e animais e equipamentos necessários ao modo de vida que empregavam diariamente, geralmente a agricultura, no piso inferior, segundo uma hierarquia clara que tinha resultados concretos na materialização, estrutura e organização do espaço construído.

No piso superior, destinado ao espaço doméstico, articulavam-se três compartimentos, quarto, sala e cozinha. No seu piso inferior e no anexo implantado a meio piso, estariam os compartimentos destinados às alfaías agrícolas e aos animais, não havendo sinais de usos mais específicos destes espaços.

Esta sobreposição do piso do espaço doméstico sobre o piso dos animais e alfaías era duplamente intencional. Por um lado as alfaías agrícolas e os animais ficavam mais perto dos terrenos agrícolas e por outro serviam de aquecimento ao piso superior, mantendo-o também afastado da humidade do piso em contacto com o solo.

No piso superior, a sala encontrar-se-ia no centro da composição dos espaços domésticos, articulando-os e sendo o espaço de maiores dimensões. Na casa popular este compartimento seria *uma dependência de natureza fundamentalmente cerimonial*⁴⁵, revelando a importância que tinha, *na estrutura da casa popular, o elemento simbólico e cultural*.⁴⁶

No entanto, pela natureza extraordinária que os habitantes lhe concediam, acabava por não ter nenhum uso quotidiano. Numa estrutura habitacional vinculada a processos produtivos e actividades precisas, onde o espaço era limitado, acabava por ser usada como depósito de roupas e objectos domésticos, afirmando assim a sua natureza.

44 Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961, p.38

45 OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.40

46 OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.42



33. A alcova construída sobre o espaço



35. A parede rebocada que denuncia o uso doméstico do 2º piso



34. A memória construída na cozinha: a prateleira, o pio, o forno e o arranque da lareira



Nesta casa, em específico, esta atitude é exacerbada. Perante a falta de espaço, é sobreposto ao espaço da sala um pequeno espaço conformado por paredes de tabique, que deveria ter sido uma alcova de dimensões mínimas e que abria directamente para o espaço da sala, no enfiamento do alpendre. Também o quarto, ou quartos, que estavam localizados no compartimento ao lado, abriam directamente para a sala. A noção de privacidade não existia, nem era uma condição na articulação e conformação destes compartimentos.

A cozinha, que se articulava com os restantes compartimentos através do alpendre, seria *o compartimento essencial da casa, o local onde decorre toda a vida de relação da família, onde se cozinha, se come e se reúnem as pessoas depois do trabalho, sobretudo durante o Inverno.*⁴⁷

Esta é a divisão onde a memória da sua função continua mais evidente, pela forma como os instrumentos intrínsecos ao seu uso que servem de suporte à memória, continuam esculpidos nas suas paredes: a prateleira que veio tirar partido do vão que se recortava entre a cozinha e a sala; os cachorros onde se apoia o pio; as lages de *pedra lareira* que se apoiam no socalco, meias enterradas nele; o forno, que, seguindo as boas maneiras da arquitectura tradicional portuguesa aproveita o socalco para se implantar, *ao lado da lareira, chegado a um canto, (...) meio embutido na espessura das paredes; a sua boca fica levemente de esquelha, voltada para a lareira, com uma soleira e (...) uma padieira saliente.*⁴⁸ Até a chaminé continua presente, nas suas duas faces verticais de granito que se elevam na continuidade do cunhal do topo da casa, a quase toda a sua largura, e no majestoso vazio que a ausência da sua “saia” deixou.

47 OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.42

48 OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.43



36. O corpo da ruína

Materialidade

Tal como nós temos o nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se vêm e uma pele...etc, assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la. Corporalmente, como uma massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tudo o que me rodeia. O corpo! Não a ideia do corpo – o corpo! Que me pode tocar.¹

As espessas paredes de granito da ruína, afirmam-se enquanto material concreto de projecto. Para nelas se intervir é necessário entender a natureza do material, nas suas capacidades e limitações e observar atentamente as paredes que permanecem e tomar consciência da poética presente na evidência da sua “tectónica”.

En primer lugar la forma y los métodos de producción diferencian una misma sustância matéria en diferentes materiales arquitectónicos. (...) (...) Además, los materiales tienen haz y envés. Tienen posiciones y orientaciones que también modifican su conformación. En gran medida podemos intervenir en estas formas y procesos para inventar o reutilizar.

En segundo lugar estas formas, tamaños, pueden determinar un espacio, una manera de construir, una estructura, unas medidas o proporciones tanto o más que el estilo, las medidas universales, los sistemas constructivos o la propia disciplina. El propio material tiene implícita una idea arquitectónica.²

Esta análise não tem por objectivo a exclusiva revelação do material e dos mecanismos construtivos, mas antes a revelação da “ideia” arquitectónica, consciente ou inconsciente, que está presente na evidência da sua “tectónica”. Enquanto instrumento de projecto, o seu reconhecimento permite que se estabeleçam analogias e semelhanças entre formas de origens e superfícies diferentes. Essa consciência permite também o oposto, que se estabeleçam conscientemente rupturas e confrontações.

If one poses the question as to what might be a comparable ground for architecture, then one must turn to a similar base, namely that architecture must of necessity be embodied in structural and constructional form.³

A potencialidade tectónica do uso do material na “Arquitectura Popular Portuguesa”

Para entender a arquitectura das casas populares é, pois, necessário entender o material, e o uso que dele é feito.⁴

A forma como os materiais são usados na arquitectura popular portuguesa demonstra uma relação do construtor para com o material que parte da observação directa da natureza e do comportamento dos materiais quando aí estão integrados⁵. O construtor da arquitectura popular identifica a natureza do material e aceita as suas limitações, usando-o com respeito pela sua condição.

1 ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, p.22-23

2 SORIANO, Federico - *100 Hiperminimos y uno último de Francisco Jaraúta*. Madrid: Lampreave, 2009, p.18

3 FRAMPTON, Keneth - *Rappel à l'ordre: The case for the tectonic*. *Architectural Design* 60. [S.l.] : nº3-4, 1990, p.20

4 BARATA, Martins - *Arquitectura Popular Portuguesa*. [S.l.]: Correios e Telecomunicações de Portugal, 1989, p.53

5 BARATA, Martins - *Arquitectura Popular Portuguesa*. [S.l.]: Correios e Telecomunicações de Portugal, 1989, p.31



37. Verdade Construtiva

A primeira qualidade que é possível retirar da arquitectura popular na sua relação com o material, é a “verdade construtiva”. O material utilizado é *respeitado na sua forma de existir*⁶, não procurando representar nenhuma outra realidade. O sistema construtivo surge da natureza do material, havendo uma coerência inegável entre processo e resultado.

*Nas mãos do construtor espontâneo popular, o material, qualquer que ele seja, está como que apenas ligeiramente deslocado da sua origem natural para que, sem esforço aparente e sem violentação da sua essência, cumpra amigavelmente a função construtiva que lhe é proposta.*⁷

A construção nasce de uma relação sensorial e instintiva, que se confirma e evolui pela experiência. O objecto em formação serve de suporte ao processo do seu próprio desenvolvimento, numa aferição constante das possibilidades.⁸

*De início, e aí com o seu verdadeiro sentido, as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material.*⁹

O saber construtivo transmite-se pela repetição e pelo hábito e vai-se apurando na resposta aos desafios funcionais e locais. O construtor não tem como intenção *a priori* questionar as condições extremas de utilização do material, mas quando o desafio lhe é imposto pelo lugar ou pela função, a resposta surge de forma pragmática, num aperfeiçoamento constante da técnica.

Assim, a arquitectura popular é concretizada através de uma lógica construtiva, onde cada uma das suas partes tem uma razão de existir, e onde todas se revelam imprescindíveis à unidade formal. Como se cada edifício fosse *um corpo vivo, um organismo com alma e linguagens próprias*.¹⁰ Esta será a segunda qualidade a retirar da materialidade da arquitectura popular, a racionalidade e clareza do sistema construtivo e de cada uma das suas partes, que se torna poética quando tem a capacidade de nos transmitir uma certa “certeza” na forma construída.

A arquitectura popular recorre a um número limitado de materiais, de naturezas diferentes e todos facilmente adquiríveis no local. A necessidade da diferença impõe-se pelas distintas tarefas que desempenham no sistema construtivo. Assim, recorre-se essencialmente a três materiais: a pedra para as paredes portantes, pela sua resistência à compressão, a madeira para a estrutura dos pisos e da cobertura pela sua leveza, e um terceiro material leve para a impermeabilização da cobertura, normalmente colmo ou telha de barro.

É então possível identificar uma terceira qualidade. A recorrência a um número reduzido de materiais de construção e a materiais provenientes do lugar onde se insere confere-lhe unidade. A imagem da sua forma construída está em continuidade material com o lugar e com as restantes formas a si adjacentes. Se construídas com um único material, paredes e coberturas, esta homogeneidade da forma é levada ao extremo, como se a casa de um bloco único escavado se tratasse.

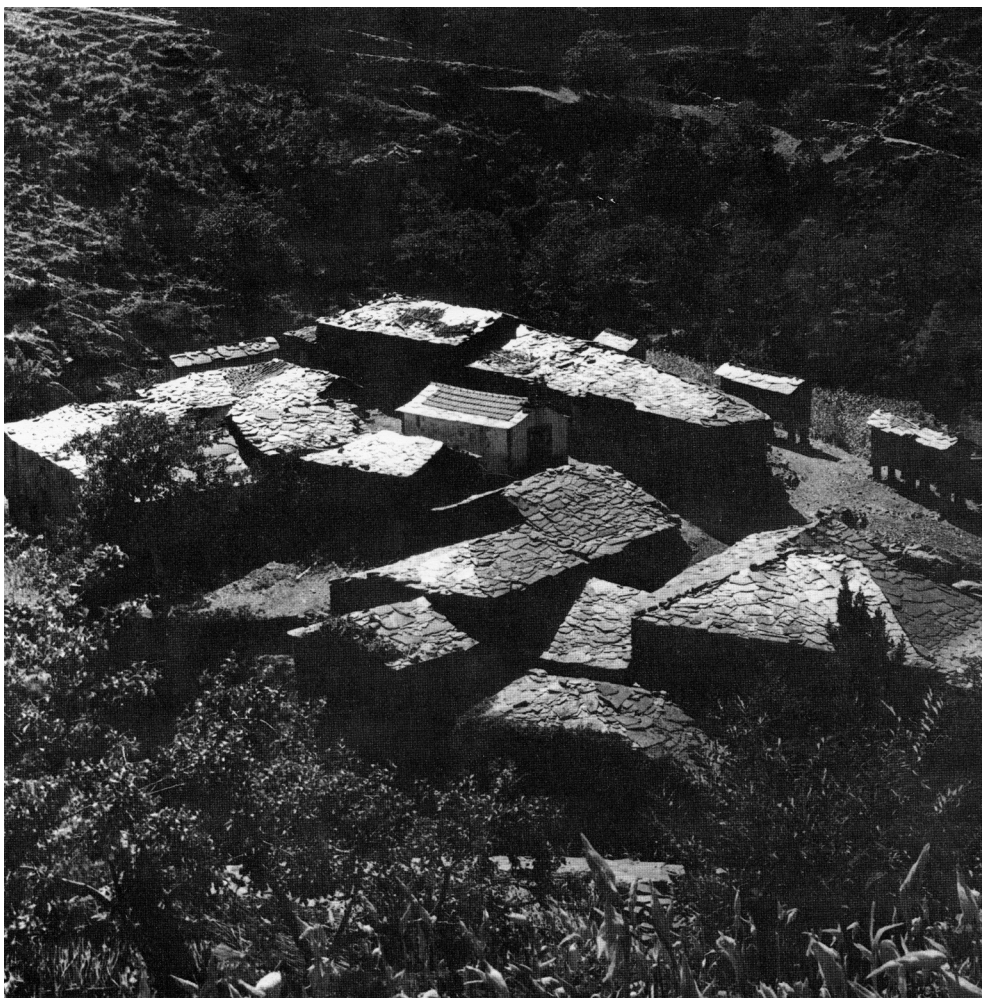
6 BARATA, Martins - *Arquitectura Popular Portuguesa*. [S.l.]: Correios e Telecomunicações de Portugal, 1989, p.39

7 BARATA, Martins - *Arquitectura Popular Portuguesa*. [S.l.]: Correios e Telecomunicações de Portugal, 1989, p.37

8 JORGE, Luísa - *Alvenarias de Pedra- Pela Salvaguarda da sua Autenticidade*. In CASELLA, Gabriela - *Gramáticas de Pedra/ Levantamento de Tipologias de Construção Murária*. Porto : Centro Regional de Artes Tradicionais, 2003, pg.260

9 TÁVORA, Fernando - *O problema da casa portuguesa*. Lisboa : Manuel João Leal, 1947, p.8

10 TÁVORA, Fernando - *O problema da casa portuguesa*. Lisboa : Manuel João Leal, 1947, p.8



38. A abstracção conquistada pela
unidade e composição de formas elementares

Montes. O "lugar"

Quando se fala do uso do granito em específico como material de construção, pela textura, espessura e solidez das suas paredes, esta qualidade de monolítico é reforçada e impõe algumas limitações à construção da forma.

O granito mais ou menos grosseiro que abrange as províncias do Norte do país, a Beira Baixa, e parte do Alentejo, não permite delicadeza de forma no aparato arquitectónico e leva o artista a preferir sempre o género robusto na composição. Como em muitas regiões graníticas haja dificuldade de transporte para se obter boa cal, construções mais rudes ressentem-se desta circunstância, assumindo muitas vezes fisionomia quase “ciclópica”.¹¹

(...) a construção em granito e xisto, de um modo geral, não consente a riqueza de formas e a fantasia que se encontram nas casas das áreas de outros materiais mais facilmente modeláveis (...)¹²

Pela dificuldade de trabalhar este material, as construções mais humildes, surgem da composição de volumes de formas elementares, sem ornamento. Assim, a última qualidade a identificar será a clareza da geometria da forma. São formas compostas por paredes construídas num único material, o que facilita a homogeneidade entre os vários elementos do volume construído, tornando-a plasticamente contínua, conquistando a abstração que as torna intemporais.

Assim, a verdade construtiva, a racionalidade e a clareza do sistema construtivo, a unidade, entre as diversas partes do objecto e entre o objecto e o lugar, e a forma elementar, abstracta e intemporal que resulta das condicionantes do material e da construção, são as qualidades a retirar do uso do material pela arquitectura popular.

A arquitectura popular tem a capacidade de provocar no homem sentimentos de segurança através da naturalidade com que é construída, que os cativa a escolherem-na como abrigo.

Todas estas qualidades se fazem presentes na ruína a intervir. Mais do que se fazerem presentes, são potenciadas pela sua actual condição.

Por um lado, por se encontrar reduzida a paredes de granito, esta afirma a sua unidade e a sua elementaridade formal.

La técnica- “techné griega” o “ars romana”- muestra desde el interior de la Ruina como la forma se hace presente por el apilamiento expresivo de los materiales: un proceso detenido magicamente en un momento que ahora nos enseña tanto por aquello que muestra, cuanto por aquello que provocadoramente nos propone re-construir.

Por outro lado, olhar estas fachadas “nuas” de granito é perceber a demonstração da ordem e da lógica das suas partes, assim como o processo da sua construção.

O estado de ruína revela-se enquanto momento extraordinário para a consciência do saber construtivo que se encontra imortalizado nas suas paredes, a sua tectónica. A leitura da sua construção faz-se em continuidade do interior ao exterior, permitindo-nos perceber relações que de outra forma estariam ocultas.

A destruição potencia, desta forma, a expressividade do material.

11 LINO, Raul, *A casa Portuguesa (excerto)*, 1929. In RODRIGUES, José Manuel [et al.]- *Teoria e Crítica de Arquitectura: século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos. 2010, p.183

12 OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.31



39. “O granito *emerge do solo, como a continuação da rocha mãe, espesso, rugoso, pesado.*”
Arquivo Pessoal, Serra d’Arga, 2014



40. A parede que emerge da continuação do solo
e se perfura para iluminar o espaço que contém.

Granito - elemento base do sistema construtivo

*Na casa minhota, o granito é o principal material de construção. Quer as paredes exteriores quer muitas das paredes interiores se constroem de blocos de granito, para além da utilização ocasional de afloramentos naturais na própria edificação.*¹³

Da ruína da casa nascida da arquitectura popular que serve de base à intervenção, restam apenas as suas paredes firmes e sólidas, de granito. Da madeira que estruturava e conformava a cobertura e os pisos restam apenas fragmentos apodrecidos que não são sequer suficientes para tornar legível a possível estrutura espacial a que um dia serviram de limite.

O granito é, antes de mais, um elemento construtivo, utilizado como um meio para se conseguir constituir o objecto arquitectónico¹⁴. É usado como principal material de construção desde as primeiras formas de implantação do homem neste território e manteve-se como tal até meados do século XX, pela sua grande disponibilidade local, resistência, durabilidade e diversidade de emprego.

A variedade de granito existente no território, de propriedades distintas, e a variedade de técnicas construtivas, tornava-o num material versátil a vários tipos de utilização. Dependendo do contexto em que se empregava, da qualidade e do tipo de granito disponível, e do tipo de aparelho utilizado na alvenaria, adoptava texturas e aspectos distintos.

A natureza da parede de Granito

O granito emerge do solo, como a continuação da rocha mãe, espesso, rugoso, pesado¹⁵.

*Entiendo por arquitectura estereotómica aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera continua, en un sistema estructural continuo y donde la continuidad constructiva es completa. es la arquitectura masiva, pétrea, pesante. la que se asienta sobre la tierra como si de ella naciera. es la arquitectura que busca la luz, que perfora sus muros para que la luz entre en ella. es la arquitectura del podio, del basamento, del estilóbato. Es para resumirlo, la arquitectura de la cueva.*¹⁶

Na tentativa de compreender a natureza da parede de granito que emana da sua condição tectónica, poderemos defini-la enquanto “arquitectura estereotómica”. É a arquitectura da massa, da pedra, sólida e contínua, que assenta na terra como se dela tivesse nascido. E esta sua natureza revela-se, segundo Alberto Campo Baeza, na forma como ela responde à gravidade que *construye el espacio*¹⁷ e à luz que *construye el tiempo*¹⁸.

13 TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitecturas do granito: arquitectura popular*. Arcos de Valdevez : Município, 2013 p.64

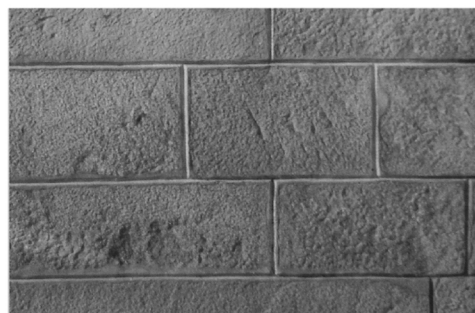
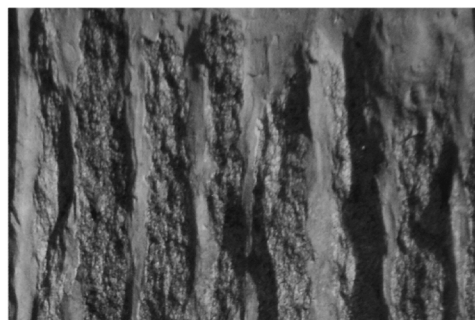
14 JORGE, Luísa - *Alvenarias de Pedra- Pela Salvaguarda da sua Autenticidade*. In CASELLA, Gabriela - *Gramáticas de Pedra/ Levantamento de Tipologias de Construção Murária*. Porto : Centro Regional de Artes Tradicionais, 2003, p.260

15 BARATA, Martins - *Arquitectura Popular Portuguesa*. [S.l.]: Correios e Telecomunicações de Portugal, 1989, p.41

16 BAEZA, Alberto Campo- *De la Cueva a la Cabaña. Sobre lo Estereotómico y lo Tectónico en Arquitectura*. [Em linha]. [Consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <<http://issle.blogspot.pt/2009/02/de-la-cueva-la-cabana-sobre-lo.html>>

17 BAEZA, Alberto Campo- *De la Cueva a la Cabaña. Sobre lo Estereotómico y lo Tectónico en Arquitectura*. [Em linha]. [Consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <<http://issle.blogspot.pt/2009/02/de-la-cueva-la-cabana-sobre-lo.html>>

18 BAEZA, Alberto Campo- *De la Cueva a la Cabaña. Sobre lo Estereotómico y lo Tectónico en Arquitectura*. [Em linha]. [Consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <<http://issle.blogspot.pt/2009/02/de-la-cueva-la-cabana-sobre-lo.html>>



41. Diferentes aparelhos de Granito que conferem aos objectos construídos expressões distintas.

*En una arquitectura estereotómica, “la gravedad se transmite en masa, de una manera continua, en un sistema estructural continuo donde la continuidad constructiva es completa”, donde todo trabaja fundamentalmente a compresión.*¹⁹

Esta primeira dimensão está presente na construção das paredes de granito. As paredes de granito constroem-se por sobreposição de elementos construtivos, as “alvenarias de granito”, e funcionam fundamentalmente por compressão. Assim, a gravidade é afirmada como princípio de construção, transmitindo-se uniformemente na continuidade da estrutura.

*La arquitectura estereotómica busca la luz. Perfora sus muros para que, atravesada por los rayos del sol, poder atrapar la luz en su interior. Las ventanas serán aquí excavaciones en los muros para poder llevar al interior esa luz.*²⁰

Perante a necessária continuidade das paredes portantes, os vãos serão em número e dimensões reduzidas. Assim, assumem-se como as escavações necessárias na solidez da massa, que buscam a luz que torna possível ao homem habitar o seu interior.

Características e condicionantes da “alvenaria de granito” enquanto sistema construtivo

A alvenaria de granito, como sistema construtivo, tem como principal característica a razoável resistência mecânica à compressão, capaz de suportar as cargas provenientes do seu peso próprio, dos pavimentos e coberturas. Essa resistência depende do grau de confinamento lateral dos paramentos, da existência de material incoerente no núcleo, da altura do tramo e da distribuição de vazios.

Quanto às condicionantes deste sistema construtivo, a construção em alvenaria de granito apresenta uma deficiente resistência à tracção, no entanto, pode apresentar alguma resistência mecânica a acções externas, como sismos e vibrações, dependendo da forma de encaixe e do travamento das pedras.

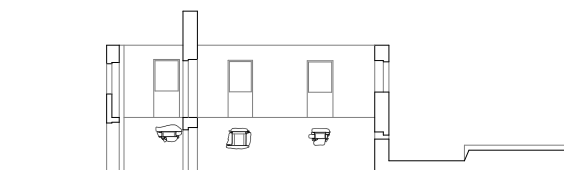
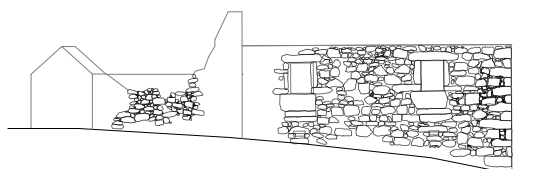
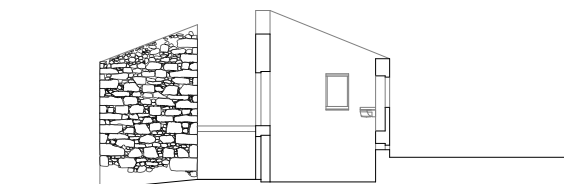
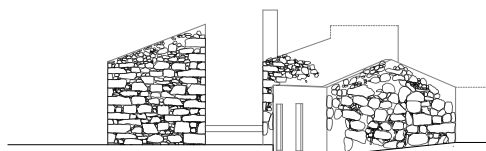
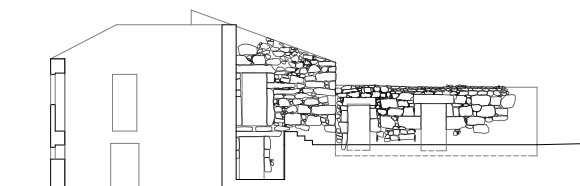
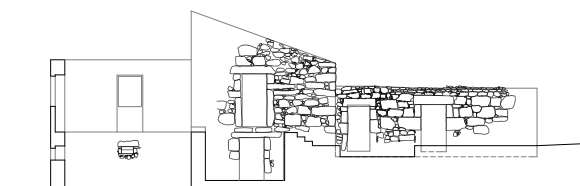
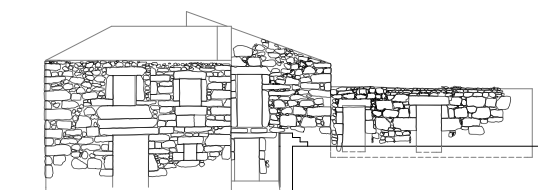
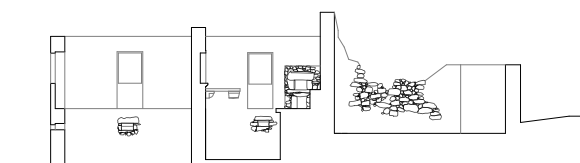
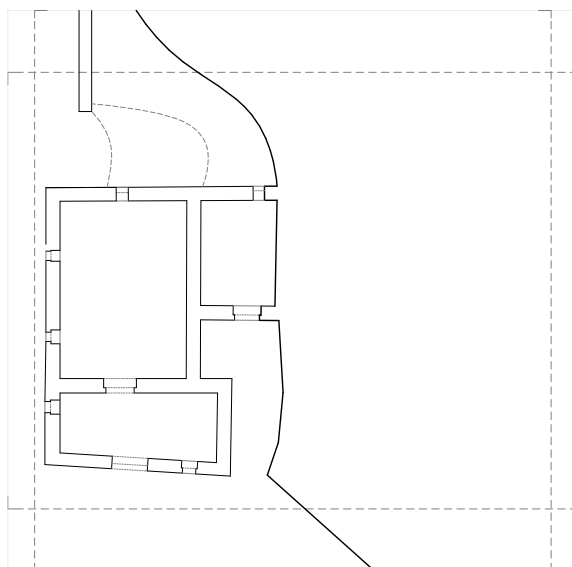
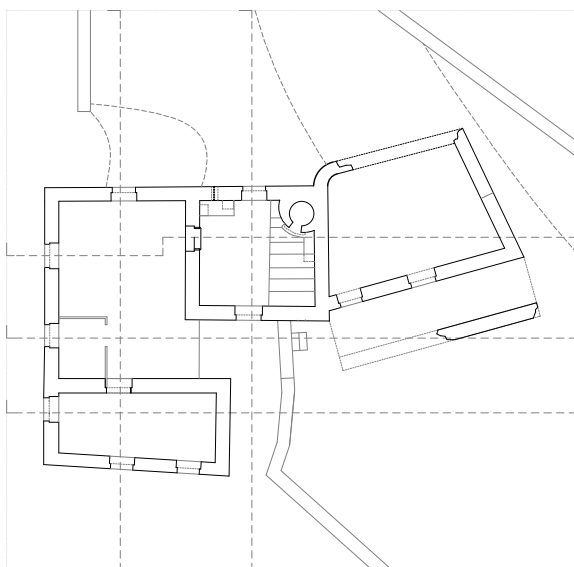
De forma a minimizar as suas limitações, recorre-se fundamentalmente a dois princípios no uso deste sistema construtivo, o travamento horizontal e a estabilização vertical, aplicados quer nas próprias fiadas, quer entre fiadas e a conformação do volume construído tendo em conta a proporção entre a sua altura e largura.

Tipos de alvenarias existentes

A “alvenaria de pedra aparelhada” (perpianho) é constituída por pedras regulares assentes em argamassa, onde as pedras de aspecto mais regular são utilizadas para formar os paramentos exteriores. Na categoria de alvenaria de pedra aparelhada podem ainda ser identificadas duas categorias que utilizam pedras mais toscas e irregulares na sua textura, o “aparelho rústico”, onde as pedras têm a forma de polígonos irregulares e ainda o “aparelho regular tosco de alvenaria aparelhada”, onde as pedras têm a forma de rectângulos.

19 BAEZA, Alberto Campo- *De la Cueva a la Cabaña. Sobre lo Estereotómico y lo Tectónico en Arquitectura*. [Em linha]. [Consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <<http://issole.blogspot.pt/2009/02/de-la-cueva-la-cabana-sobre-lo.html>>

20 BAEZA, Alberto Campo- *De la Cueva a la Cabaña. Sobre lo Estereotómico y lo Tectónico en Arquitectura*. [Em linha]. [Consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <<http://issole.blogspot.pt/2009/02/de-la-cueva-la-cabana-sobre-lo.html>>



A “alvenaria de pedra ordinária” é constituída por pedras irregulares assentes em argamassa, sendo o seu modo de fazer análogo ao da alvenaria aparelhada mas menos cuidado e por isso mesmo mais fácil, rápido e com o intuito de vir a ser rebocado. Pela irregularidade das pedras pode ser necessário introduzir pedras de pequenas dimensões entre faces que não contactem.

A “alvenaria de pedra seca” é constituída por pedra que não utiliza argamassas de ligação. Este termo é vulgarmente associado a alvenarias de pedra irregular mas não se restringe a elas. Porque não usam argamassas estas paredes requerem maior capacidade técnica na execução do travamento das pedras entre si, através de um cuidado encaixe das pedras. A alvenaria seca de pedra irregular é a que possui o comportamento mecânico mais desfavorável.

A materialidade específica

What had been a functional building on a conventional scale suddenly became a ruin: an imposing set of seven meter high by one meter thick walls with several strikingly enigmatic voids.

That was the turning point, when we realized that the walls had a personality of their own, strengthened by time, and that the project had to find a way to converse with.²¹

A ruína é constituída por paredes portantes de alvenaria de granito e por vãos escavados sobre ela, e é com a especificidade dessa materialidade que a intervenção terá que dialogar.

Paredes

O granito de grão grosseiro, característico desta zona do país, é o material do qual são feitas as paredes que restam desta casa, tanto as que no passado correspondiam às interiores, como as exteriores. Como complemento a estas paredes, aparecem ainda muros de suporte do mesmo granito que têm a função dupla de travar o socalco onde a casa se implanta e servir de face interior ao limite de alguns compartimentos.

As paredes existentes caracterizam-se por serem paredes estruturais, portantes, de alvenaria de granito seca no exterior e alvenaria de granito ordinária no interior. São, então, paredes duplas, com aparelhos independentes onde o exterior é mais cuidado. Presume-se que estes aparelhos estejam ligados de quando a quando por pedras colocadas na perpendicular, assegurando a estabilidade do conjunto. O vazio que se encontra entre as duas camadas funcionaria como isolamento, que combinado com a elevada inércia térmica que este material possui, contribuíam para que a temperatura se mantivesse moderada no seu interior.

Quanto ao aparelho destas paredes, na face exterior são empregues blocos de formas e tamanhos variados em desalinho. Entre os blocos maiores são colocadas pedras mais pequenas que garantem a continuidade e estabilidade do paramento. Apesar da irregularidade do perímetro da forma, os blocos de maiores dimensões, apresentam a sua

21 MATEUS, Francisco e Manuel Aires. In CARVALHO, Ricardo- *On the permanence of ideas: a conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus. El Croquis, Aires Mateus 2002- 2011*. Madrid, nº 154 (2011), p.6



43. Cunhal e aparelho de granito interior



44. Cunhal e aparelho de granito exterior

face mais lisa para o exterior. Assim, a fachada apresenta um aparelho irregular, existindo, no entanto, um esforço para dar forma a uma superfície plana e contínua.

Na face interior, o paramento é igualmente irregular mas menos cuidado. Os blocos assumem formas variadas mas, em geral, de menores dimensões que os blocos exteriores e há menos cuidado no seu assentamento. As pequenas pedras que colmatam as falhas entre os grandes blocos exteriores são substituídas no interior por argamassa de barro. As faces das pedras que se voltam para o interior são mais irregulares, contribuindo para a existência de uma superfície mais rugosa. O reboco que é visível interiormente num pequeno tramo da parede indica que este trabalho menos cuidado terá sido executado com o intuito de vir a ser rebocado, o que acabou por acontecer só num pequeno compartimento da casa.

A excepção à irregularidade do aparelho faz-se nos cunhais e nos vãos. Tanto as molduras dos vãos como os cunhais são constituídos por grandes blocos mais regulares e bem aparelhados. A necessidade de regularidade e solidez está directamente relacionada com a função que estes elementos desempenham na estrutura da parede. Os blocos dos cunhais, se bem aparelhados, garantem a estabilização vertical e o travamento dos tramos de parede.

As paredes que servem de limite à cozinha diferem de todas as outras pela forma como tiram partido do seu sistema construtivo para resolverem parte dos equipamentos necessários à actividade que neste espaço se desenvolvia: o forno surge em continuidade com a alvenaria interior como se dela brotasse; a parede vertical parece estender-se para o plano do chão, através de um piso em lajes de granito, dando forma à lareira; a base que servia de pia apoia-se em dois cachorros de granito que se soltam da parede, e é também através de uma gárgula de granito voltada para o exterior que se evacua a água utilizada; um conjunto de prateleiras apropria-se do vazio que terá sido ocupado por um antigo vão desactualizado. As paredes de granito da cozinha aparecem então enquanto massa esculpida pragmaticamente segundo as necessidades do homem, revelando assim parte do carácter e das potencialidades desta materialidade.

Vãos

Como paredes portantes que são, as paredes de granito admitem poucas aberturas e de vãos reduzidos. Nas paredes pré-existent é possível identificar três tipos de vãos com usos e configurações distintas: as gateiras ou postigos, as portas e as janelas de peitoril.

Os postigos ou gateiras são pequenas aberturas na parede do piso térreo que se usavam para iluminar e ventilar os espaços destinados aos animais e às alfaías. Pela sua reduzida dimensão, a sua moldura não exige mais do que quatro pedras horizontais. Uma pedra a fazer de padieira, outra de soleira e duas pedras a fazerem de ombreiras. As pedras da moldura, apesar de apresentarem uma face mais regular no confronto com o vão, são irregulares no restante perímetro.

As portas exigem um esforço estrutural maior, assim, as suas molduras são compostas por pedras mais regulares e bem aparelhadas, tanto no aparelho exterior como no interior. A padieira é resolvida com uma pedra única na horizontal. As ombreiras são compostas por várias pedras verticais (tranqueiras) e horizontais (agulhas) intercaladas, sendo que as pedras horizontais são essenciais na ligação que estabelecem com a restante parede. Algumas das molduras são rematadas por uma pedra de soleira que, elevando-se da cota do chão, impede a entrada da água. É ainda de realçar o desfasamento que existe nas padieiras e ombreiras da moldura exterior para a interior. Assim o vão recortado



45. Janela de Peitoril e Gateira, exterior



47. Janela de Peitoril, interior



48. Gateira, interior



46. Porta, piso superior



49. Porta, piso inferior

era ligeiramente maior na alvenaria interior e usava esse desfasamento para ocultar as ferragens do exterior e para nele encaixar a porta, quando encerrada. As portas existentes nestas paredes têm vãos de dimensões diferentes conforme a sua utilização. As portas do piso superior têm a mesma largura das janelas de peitoril, são dimensionadas à escala do homem. As portas do piso inferior são mais largas para facilitar a passagem de alfaías e animais.

As janelas de peitoril existentes no andar da habitação têm uma estrutura de moldura semelhante à das portas, no entanto, apresentam algumas particularidades. Relativamente à moldura exterior, a ombreira é sempre executada com duas pedras apenas, uma vertical que encaixa na face inferior da padieira, e outra horizontal que assenta na face superior da soleira. A soleira, nas janelas de peitoril, mais do que uma pedra única é uma laje de granito de grande dimensão, em relação às restantes pedras utilizadas na alvenaria. Esta assenta noutras lajes de granitos de dimensões semelhantes de forma a que se preencha o tramo de parede até à altura do piso do 1º andar. Relativamente à moldura interior, esta, à semelhança das portas, remata a alvenaria interior da altura da padieira ao piso do primeiro andar. O tramo de parede existente por baixo do vazio da janela pertence à alvenaria exterior e apresenta no seu aparelho interior a mesma regularidade e solidez que as lajes de granito impõe na fachada exterior. Seria neste desfasamento entre alvenarias que as portadas da janela se recolhiam quando abertas. Desta forma, a impressão da janela como elemento escavado reforça-se, pelo plano em que se insere e pela regularidade do aparelho que se contrapõe ao interior.



01. Ruína Habitada

IV.

Proposta de Intervenção

Entre a revelação crítica da realidade e a proposta da sua intervenção

Da inteligência do sítio, com o prazer de transformar, indissociável da esperança no futuro, nascerá seguramente um método, eticamente defensável. Não é tanto a verdade que nos fascina, mas o processo em que consiste a sua busca com a visão nela do que falta e não do que aparenta.¹

Conhecido e interpretado o sítio e a sua circunstância, é chegado o momento de apresentar a proposta de intervenção que se apresentará como a síntese de uma reflexão crítica sobre a ruína existente e a necessidade urgente da sua transformação.

O olhar atento e interpretativo que se dirigiu à pré-existência revelou-se fundamental, não só pelo interesse científico e cultural, mas porque constituiu matéria concreta de projecto, permitindo uma abordagem informada a cada problema encontrado. Assim, mais do que um processo analítico, este conhecimento do caso, revela-se indissociável à criação. *Não procede a concepção, acompanha-a ajudando a diminuir a “dúvida” sem nunca a resolver.²* Foi a ruína que motivou a vontade da sua transformação. E é a partir dos problemas e desafios que ela coloca que a ideia do projecto se constrói.

Olhar outras intervenções revelou-se igualmente pertinente, pelas distintas metodologias com que se confrontaram problemas semelhantes. Olhá-las, revela-se fundamental na aprendizagem das questões que cada autor colocou e na forma como encontrou as respostas. Mais uma vez se prova a importância da capacidade interpretativa de cada autor, que *garante e sustenta a liberdade criativa³*, fundamentando uma atitude de projecto entre as inúmeras intervenções possíveis sobre cada pré-existência.

O estado avançado de ruína nas suas ausências e evocações condicionou o pensamento de projecto. Quando olhamos esta ruína isolada na paisagem, envolta em privacidade, natureza e silêncio, o sentimento que se faz presente é a nostalgia.

A nostalgia pela perda dessa casa existencialista do passado, que surgia da continuidade do lugar, enquanto abrigo sólido, construído pelo homem sobre a forma e a medida do seu habitar, singular e irrepetível. Esta nostalgia, que surge hoje, quando olhamos a ruína desta casa, não é mais do que *produto de uma idealização da densidade do passado frente à banalidade do presente.*

A nostalgia que surge da consciência da passagem do Tempo sobre a matéria, que, no seu processo de dissolução irremediável, deixa de ser *deixa de ser Arquitectura e passa a ser natureza⁴*. Queremos reabitá-la, mas sem perder esse estado de graça entre arquitectura e natureza, essa sua nova condição de objecto natural, do qual pretendemos tirar proveito para a nossa experiência.

1 COSTA, Alexandre Alves - *Algumas intervenções em Idanha-a-Velha*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.77

2 COSTA, Alexandre Alves - *Algumas intervenções em Idanha-a-Velha*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.78

3 COSTA, Alexandre Alves - *Algumas intervenções em Idanha-a-Velha*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.78

4 PAIS, Paulo- *A AMBIÇÃO À OBRA ANÓNIMA numa conversa com Eduardo Souto Moura*. In TRIGUEIROS, Luiz - Eduardo Souto Moura. Lisboa: Blau, 2000, p.31



02. Ruína: A hipótese para a redefinição.
Arquivo Pessoal, São Macário, 2013

A nostalgia por essa materialidade específica, essa cultura material tradicional que, dentro em pouco, desaparecerá completamente e que nos faz ter vontade de petrificar esse momento, fixando a sua morte.

*O método nasce da circunstância de cada caso*⁵. A intervenção propõe-se a tornar a nostalgia operativa.

Para isso, mais do que pensar no que esta ruína ofereceu ou significou no passado, é necessário aceitar e compreender a sua condição actual para dela se poder tirar partido para a vida presente.

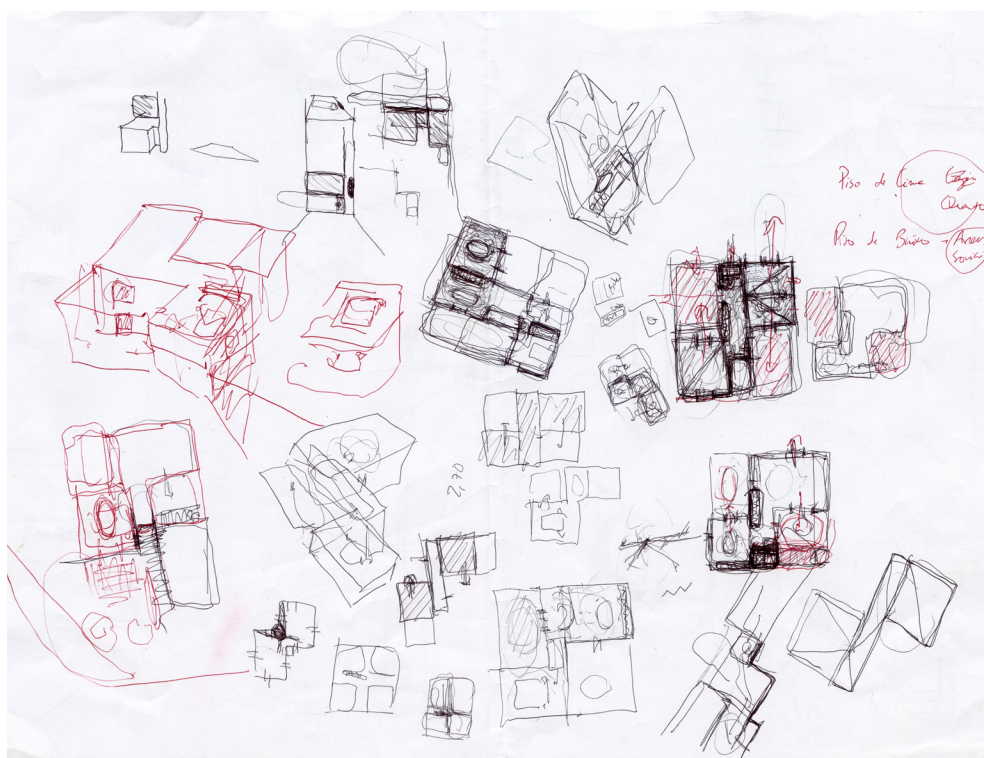
Esta predefinição de um lugar apropriado e experimentado que a ruína indicia, não nos retira o trabalho de escolher um lugar a tornar casa. A ruína dessa definição e dessa existência, enquanto fragmento, contém espaço vazio aberto à redefinição do lugar, do programa e da materialidade, que se assume, portanto, como problema e instrumento de projecto.

Assim, a metodologia que construirá a ideia de projecto, que passará necessariamente por resolver a interdependência entre “a ruína” - o velho- e “a casa” - o novo - passará por um lado, por clarificar a condição actual do velho, devolvendo-o à vida e por outro lado, por dignificar a construção nova que se quer assumidamente contemporânea na resposta necessária aos requisitos impostos pela reformulação do programa e pelas condições de habitabilidade do nosso tempo.

*O sítio é um pressuposto. Não existe o sítio. O sítio é um instrumento. (...) E o sítio é aquilo que se quer que ele seja.*⁶

5 COSTA, Alexandre Alves - *Algumas intervenções em Idanha-a-Velha*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.78

6 PAIS, Paulo- *A AMBIÇÃO À OBRA ANÓNIMA numa conversa com Eduardo Souto Moura*. In TRIGUEIROS, Luiz - Eduardo Souto Moura. Lisboa: Blau, 2000, p.30



03. Estabelecer um programa: encontrar o diálogo possível entre a casa de ontem e a de hoje
Processo, 2015

Programa

*As casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a série de circunstâncias dentro das quais vivemos, no espaço e no tempo.*⁷

O terreno onde está implantada a ruína foi adquirido pelos clientes há alguns anos. O que os cativou nesse terreno foi a paisagem e envolvente natural, o isolamento e a privacidade que ainda contém, e a pequena ruína que imaginaram poder vir a tornar-se o seu abrigo de férias esporádico. É importante sublinhar que, o que os cativou, foi exactamente a ruína no seu estado actual e não a casa que um dia ela foi. A nostalgia é, portanto, parte inconsciente, mas presente na vontade de reconversão.

A vontade de reconversão da ruína surge, portanto, dos clientes, que, não estabelecendo um programa fixo, indicaram um conjunto de intenções a ter em consideração na sua reconversão.

A primeira condição a ter em conta é a de que este abrigo não será de uso exclusivo dos clientes. Pretendem arrendá-la esporadicamente a outros utilizadores.

Assim, pretende-se reconverter a ruína numa casa de férias, que contenha os dispositivos mínimos necessários para que se habite com conforto e privacidade.

Privilegiam-se os espaços vazios para livre apropriação e uso dos seus habitantes ocasionais. Em oposição à casa existencialista construída para a vida quotidiana, pretende-se criar um espaço flexível onde, em substituição dos ultrapassados espaços de trabalho e dos desnecessários espaços de arrumação, haja lugar para a informalidade, para o convívio e para o repouso.

A última intenção que colocaram prende-se com a relação do espaço doméstico com a natureza e a paisagem evolvente. Espera-se que a reconversão estabeleça uma franca relação com o exterior, visual e física. Como grande parte dos espaços verdes que circundam a ruína estão dedicados à produção agrícola, que se pretende continuar, será importante definir um espaço de jardim, terraço exterior, que possa servir de complemento à actividade de lazer que está implícita a este espaço doméstico. Uma piscina deve também integrar esses espaços de lazer exteriores.

Perante estas intenções estabelece-se um confronto claro entre parte da memória do programa que ainda subsiste na materialidade construída das paredes da ruína e as expectativas do programa presente. Observam-se algumas condicionantes na estrutura pré-existente que irão provocar o desenvolvimento da ideia de projecto desde o primeiro momento.

O primeiro confronto acontece entre as características espaciais do piso inferior e a tentativa da sua integração no espaço doméstico. Já não há qualquer necessidade de guardar alfaias e animais pelo que se pensou integrar estes espaços vazios no espaço doméstico da nova casa a construir. Há duas condicionantes que dificultam a sua apropriação para o uso doméstico. O piso inferior contém um pé direito reduzido e as gateiras que eram usadas para ventilação não são suficientes para iluminar convenientemente este espaço, assim como não permitem uma franca relação com o exterior no piso que seria mais propício a isso.

⁷ TÁVORA, Fernando - *O problema da casa portuguesa*. Lisboa : Manuel João Leal, 1947, p.9

O segundo confronto acontece entre a expectativa por espaços amplos, livres e contínuos e a inegável compartimentação existente que em alguns momentos possui dimensões muito reduzidas. No piso superior esta condicionante é diminuída pela forma como os espaços se articulam interiormente e com a paisagem. Os pontos de transição entre compartimentos estão alinhados com os vãos, dando oportunidade a uma profundidade de olhar que torna o espaço mais fluído, mas, no piso inferior, tal relação não está presente.

Se pretendemos reconverter esta ruína numa casa teremos que saber interpretar as suas regras, considerando o seu espaço como matéria a modelar que já possui uma certa geometria de composição e articulação espacial, e limites construídos que se afirmam nitidamente na paisagem. Características fundamentais à identidade actual da ruína que devemos aceitar como contexto gerador da especificidade da intervenção.

Perante a consciência das condicionantes de trabalhar nesta pré-existência, compreendemos que o programa a integrar na ruína será aquele que ela permitir.

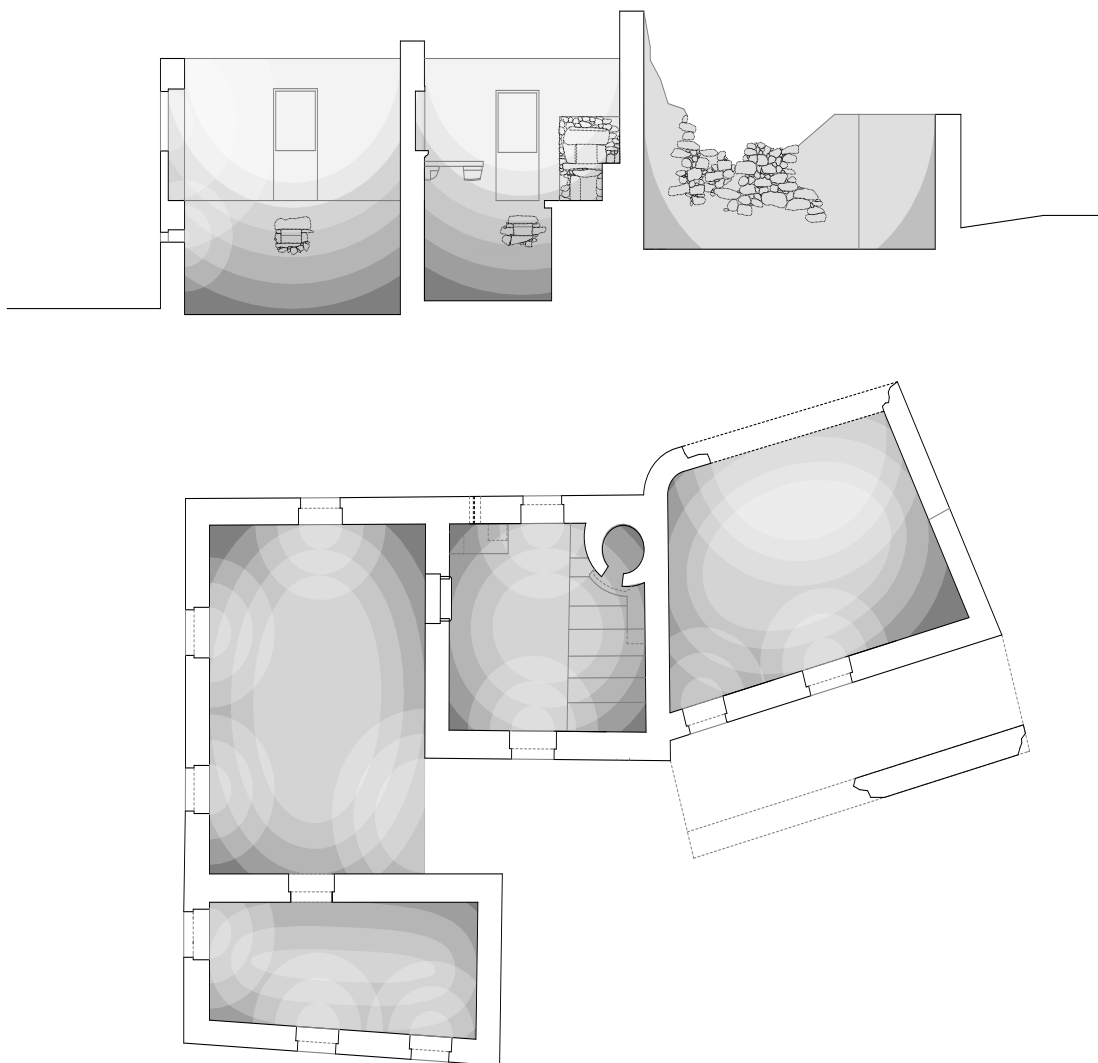
A leitura interpretativa da ruína é uma forma de a fazer dizer, como tão bem expressou Louis Kahn, o que ela quer ou pode ser.⁸

E é desta interpretação da condição actual da ruína, com a aceitação de todas as suas condicionantes e qualidades, que nasce a proposta de intervenção que acreditamos poder fundar um diálogo crível entre a sua especificidade e a casa de férias contemporânea que se propõe construir.

Transformaremos sempre, esse é o papel de arquitectos e, da mesma realidade que nos precede, faremos nascer a construção do futuro que prefiguramos e que, com argumentos subjectivos, embora alicerçados eticamente, afirmamos como boa para todos por nos parecer boa para nós.⁹

8 COSTA, Alexandre Alves - *Algumas intervenções em Idanha-a-Velha*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.78

9 COSTA, Alexandre Alves - *Algumas intervenções em Idanha-a-Velha*. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto : FAUP publicações, 2011, p.79



04. A luz transformou-se na casa que perdeu os seus telhados

Construção da Ideia

.

Há uma condição que se altera claramente no processo de transformação da casa em ruína. Esta casa perde as suas coberturas, as suas lajes e os seus tectos, os caixilhos e as portas. Mantêm-se, no entanto, sólidas e firmes, as suas paredes de granito, os vãos, as peças e as marcas de uso que nelas estão esculpidos.

Erradica-se a cobertura e as lajes, e o Homem passa a ter permanentemente o céu como limite superior. A ruína deixa de conceder abrigo contra a chuva, mas o espaço que as paredes ainda confinam inunda-se agora de luz que estende até ao cantos mais recônditos do piso inferior.

Erradicam-se os caixilhos e as portas e os vãos recortados que permanecem são agora inquestionavelmente transparentes. Nunca o Homem pode contrapor tão claramente o espaço privado que as paredes confinam ao espaço exterior que as envolve. Uma vez mais, deixam de conceder abrigo, mas a visão e a relação física do espaço entre as paredes sobre a paisagem exterior nunca foi tão clara e directa.

Esta relação de abertura à envolvente, que a ausência de alguns limites potencia, intensifica-se quando a natureza penetra esses espaços, e passa, também ela, a habitar a essas paredes e esses espaços, em substituição do homem ausente.

Por outras palavras, as paredes que estabeleciam o limite entre o espaço interior de uns e o espaço exterior de outros, servem agora apenas de muros entre o espaço exterior de uns e o espaço exterior de outros.

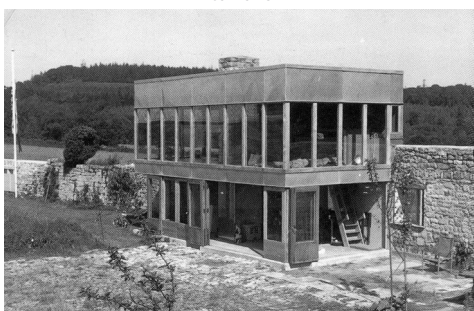
O espaço privado, doméstico, interior, tornou-se espaço privado, doméstico, exterior, e é, em parte, dessa alteração da qualidade do espaço privado inerente à condição de ruína que parte o projecto.



05. Casa de pedra pré-existente, vista do interior do terreno



08. Casa de pedra pré-existente, vista do exterior do terreno



06. Solar Pavilion, vista do interior do terreno



09. Solar Pavilion, vista do exterior do terreno



07. A sala exterior

A lição de Alison e Peter Smithson : *Solar Pavilion*, 1961-1962

Para Alison e Peter Smithson, essa casa que viria a chamar-se “Solar Pavilion”, iria responder precisamente ao que consideravam ser as necessidades básicas humanas: um bocado de terra, uma vista do céu, a presença da natureza e muita privacidade.¹

Com o título da sua monografia, *The charged void* (o “vazio saturado”), Alice e Peter Smithson definiram o problema a que a sua arquitectura se propunha responder, a *capacidade que a arquitectura tem de encher o espaço à sua volta com uma energia que se pode articular com outras energias, influenciando a natureza das coisas que possam vir... uma capacidade que podemos sentir e seguir, mas não podemos necessariamente descrever ou gravar*². Ou seja, a arquitectura deve ter a capacidade de estabelecer os espaços “vazios”, organizados no seu interior mas, simultaneamente, cheios, dispostos a serem livremente apropriados pelo homem e pelas energias que se extraem do vazio exterior, a luz, a paisagem em constante transformação, sobre a acção do homem e do clima.

Alice e Peter Smithson acreditavam que só este vazio harmonioso disposto a receber o homem nas várias necessidades do seu quotidiano urbano, nas suas casa de todos os dias, seria capaz de lhe trazer uma certa ordem e calma.

Acreditavam também que, o equilíbrio do habitante, só seria possível se em excepção às casas urbanas de todos os dias, o homem pudesse usufruir temporariamente de um outro ambiente, num outro espaço doméstico, informal, e natural, vazio de coisas, de poluição, de barulho. Um espaço idílico e privado. *Solar Pavilion*, é a procura desse espaço doméstico idílico.

The garden pavillion at Fonthill is a gate. A gate to a garden, to an open and closed situation.³

Quando Alison e Peter Smithson descobriram esta parcela de terreno abraçada por espessos muros de pedra, compreenderam que aquele “pátio” privado aberto à natureza e ao clima, seria o espaço idílico que complementaria a sua vida urbana. E foi essa a qualidade que pretenderam potenciar através do projecto: a conquista do espaço vazio e aberto, mas privado, preenchido apenas de natureza e clima, para a sua vida doméstica.

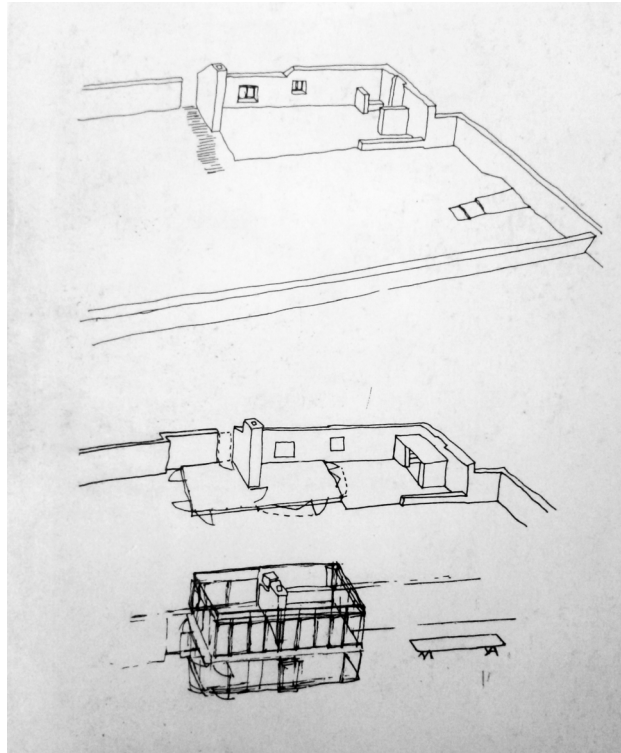
Quando adquiriram esta parcela de terreno, uma pequena casa de pedra estava assente sobre o muro no extremo Norte do Terreno. A localização periférica dessa pré-existência oferecia a melhor vista possível sobre a paisagem circundante. E é aí que decidem implantar o seu pavilhão.

Iniciam a sua intervenção pela desmontagem da pequena casa de pedra, deixando apenas os fragmentos que lhes interessam à posterior implementação. “Constroem a ruína” da pré-existência de uma forma operativa respondendo às intenções do projecto.

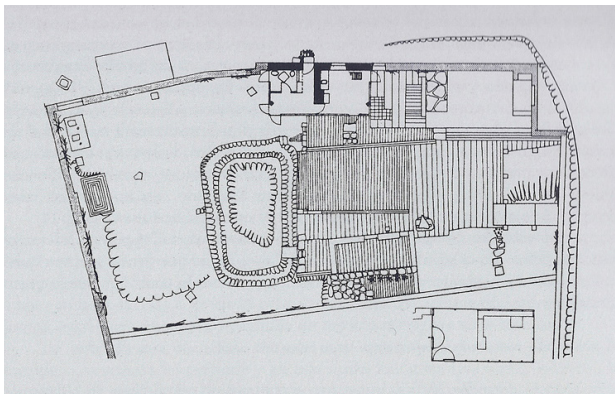
1 RODRIGUES, Ana Luísa Jardim Martins – *A habitabilidade do espaço doméstico: O cliente, o arquitecto, o habitante e a casa*. Braga: FAUM, 2008 (Tese de Doutoramento), p.241

2 SMITHSON, Alison & Peter - *The Charged Void: Architecture*. Cit. por RODRIGUES, Ana Luísa Jardim Martins- *A habitabilidade do espaço doméstico: O cliente, o arquitecto, o habitante e a casa*. Guimarães: FAUM. 2008, p.249 (tese de doutoramento)

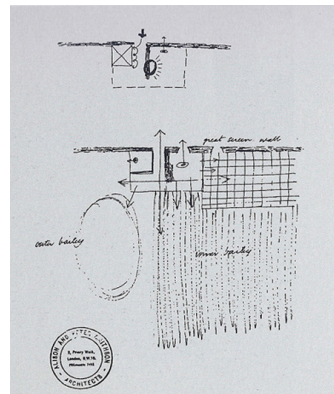
3 SMITHSON, Alison & Peter, *The Pavilion and the Route*. Cit. por SANTA-MARIA, Luis Martinez- *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p.43



10. Diagram of Assembly, Alison Smithson



11. Planta, interior e exterior



12. Articulação do espaço interior com o exterior



Exemplo de casa da arquitectura popular portuguesa que se constrói sobre o muro, expandindo os seus espaços interiores para o exterior resguardado.

Casa de Calvelhe. Planta do Conjunto

Desfazem-se das paredes que limitam a relação do espaço interior da casa com o terreno interior aos muros, visto que pretendem “encher” o espaço vazio interior com a experiência desse espaço exterior. Mantêm as paredes e os vãos da casa que existem em continuidade com o muro exterior, mantendo, por um lado, a privacidade desse pátio interior e, por outro lado, permitindo a união momentânea entre o espaço privado do pátio e a paisagem circundante. Com a deslocação da implantação do pavilhão em relação à pré-existência, um destes vãos passa a existir no muro que limita o terraço exterior, oferecendo uma certa intimidade e escala humana a este pátio, como se ele se tratasse de um quarto exterior.

A chaminé é também mantida, atribuindo-se-lhe duas funções distintas. Se por um lado serve de elemento central estrutural à posterior instalação do pavilhão, por outro lado organiza e hierarquiza o espaço vazio interior. No piso inferior surge em continuidade com a porta pré-existente, e serve de filtro entre o espaço de entrada e de serviços, casa-de-banho e cozinha, e a zona de estar, garantindo a privacidade da última. Sobre esta protecção, a zona de estar abre as suas portas de vidro, sem restrições, para o terraço que a complementa, diluindo-se o espaço interior no espaço exterior.

Com as portas abertas, o pátio flui através do pavilhão. O pavilhão assenta no pátio amuralhado e no jardim, como num enclave; a vista era o seu domínio. O pavilhão não tinha direito de protecção para além do muro. (...) O pátio e o jardim, por causa dos muros, eram um envolvente quarto exterior. (...) O território era necessário para apoiar o pavilhão, como um idílio, para permitir a ilusão de uma vida idílica. O pavilhão num enclave, num domínio; isto é que é importante nesta história; não a solução formal que é muito pessoal, e já é história.⁴

Poder-se-á dizer que este pavilhão é como uma cápsula, efémera e transparente, que se instala nos muros intencionalmente “arruinados”, para servir de abrigo a um espaço vazio. Este espaço, perante a presença e permanência dos elementos do espaço exterior, as árvores centenárias, o poço profundo, a terra e o clima, propõe a sua quase anulação enquanto espaço interior, deixando dominar-se por esta inegável influência. A construção nova não pretende ser protagonista, antes opta por se adossar ao muro pré-existente, transformando-se no umbral que faz a transição entre a rua, enquanto espaço público, e o espaço aberto, privado e idílico que é o pátio.

El llamado pabellón de Fonhill, en Upper Lawn, es la puerta a este fragmento de tierra revelada. No hay construcción exenta de la casa como figura; la casa forma el dintel y las jambas de ese jardín de cultivo. Al atravesarla, se pasa a un exterior cuya íntima novedad ella resguarda como si de un interior se tratase. Es la casa que la guarda el afuera, es ella el umbral desde donde se da una epifanía de lo terrestre. Abrir su puerta reflectante es entonces abrir la vastedad de la parcela. Es algo que se observa en la reducida planta que sus autores publican: el muro de la chimenea de la casa refuerza el grosor y la inercia del muro de piedra que hace de cerriamiento a la parcela. La casa hace el muro ser más muro. La casa se identifica, por medio de la chimenea, con la naturaleza del muro que define toda la extensión de la propiedad y lo exacerba.⁵

4 SMITHSON, Alison and Peter - *Changing the Art of Inhabitation: Mies'pieces. Eames Dreams. The Smithsons*. London: Artemis, 1994, p.142

5 SANTA-MARIA, Luis Martinez- *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p.43-45



14. *Blue Sky, Real Grass, Baroque Furniture*
Ático Beistegui, Le Corbusier, 1930



15. Sala interior e Sala exterior, complementando-se
Solar Pavilion, Alison & Peter Smithson, 1961-1962



16. *Sala de Verão*
Villa Le Lac, Le Corbusier, 1922-1925

O verdadeiro espaço doméstico e interior, é o espaço que o muro circunda, e é algo que a casa exacerba, pela forma como se faz parte integrante dele.

(...)o pátio ou eido vedado à volta pelo conjunto de que se compõe estes organismos, é uma autêntica sala ao ar livre. Por ela se tem acesso a tudo e para ela dão todas as portas.⁶

De facto, esta lição de pensar um espaço mínimo interior que, conformato na continuidade do muro, se expande para um espaço exterior como necessário prolongamento dos espaços domésticos, é algo que podemos observar na arquitectura popular da região onde esta ruína se insere e da qual faz parte.

De volta à construção da ideia

Olhar de novo a ruína a intervir após revisitar o projecto do “Solar Pavilion” é aperceber-me da potencialidade que existe na ruína enquanto conjunto de quartos privados exteriores, espaços vazios, que se encontram na expectativa de serem apropriados para o habitar do espaço doméstico. Os quartos transformaram-se em “pátios” nos quais é possível sentir a união entre a terra e a luz que vem do céu, o clima, a vegetação.

A inserção destes quartos exteriores na vivência do espaço doméstico faz ainda mais sentido quando o programa proposto para a reconversão da ruína é uma casa de férias. Essa casa que, como Alison e Peter Smithson nos ensinaram através da Upper Lawn, em complemento à casa urbana, deve ter na complementaridade do seu espaço interior, espaço vazio aberto ao clima e à natureza e pronto a ser apropriado e vivido pelo homem.

O mais bonito na ruína, é ela perder a cobertura e, na sua forma mais elementar, continuar a ser suporte à vida.⁷

Da lição de Siza em Salemi, compreendemos que devolver este espaço, como ele é, à vivência doméstica, é devolver-lhe a capacidade de ser novamente suporte à vida, à memória e consequentemente à identidade dos que o habitam.

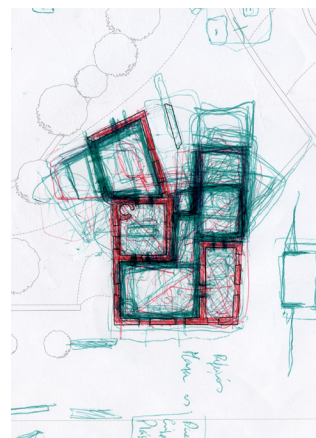
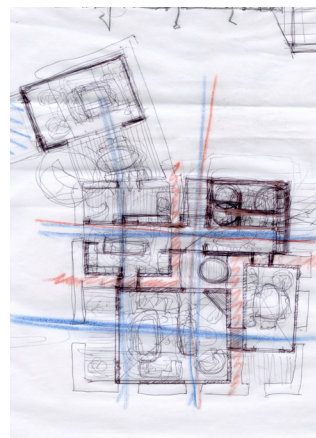
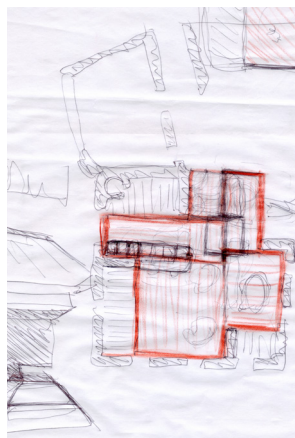
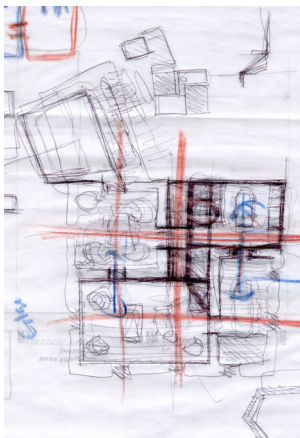
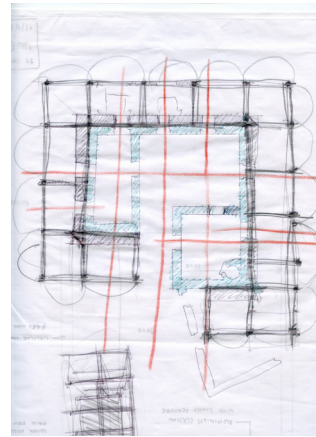
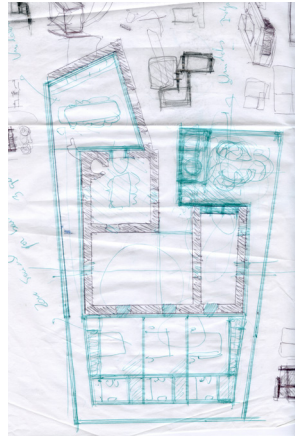
Conseguir reintegrar dinamicamente este vazio na vida presente, aceitando-o e assumindo-o como memória construída de um tempo ultrapassado perante a alteração drástica que se dá na forma de habitar, é a forma de tornar operativo o sentimento nostálgico que surge da sua perda.

No entanto, para que estes espaços integrem a composição do espaço doméstico, a necessidade de reintroduzir um espaço abrigado nesta ruína faz-se presente como suporte base para que o homem a possa voltar a habitar.

O projecto surge deste confronto. De tentar introduzir um espaço abrigado habitável na ruína, sem que este interfira negativamente com as qualidades espaciais e mnemónicas que são inerentes à sua condição. O objectivo será antes que esse confronto, na inevitável alteração de carácter que produzirá na ruína, as potencie.

⁶ Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961, p.38

⁷ Francisco Vieira de Campos, acerca do *Mercado de Braga*, de Eduardo Souto Moura, em sessão de orientação da dissertação.



17. Desenhar estratégias,
Processo, 2015

Desenhar a ideia

*Perfeito seria que não necessitássemos de desenhar, que pudéssemos ver tudo num processo de reflexão interior e creio que isto pode acontecer. O papel do desenho é libertar-nos de inibições, de ideias feitas, de preconceitos.*⁸

Num primeiro momento, delinearam-se várias estratégias de implantação e confronto para se perceber as possibilidades de projecto possíveis.

O desenho e síntese das várias hipóteses esclareceu as potencialidades e as dificuldades de cada uma, ajudando a traçar o caminho de projecto que se mostrou mais coerente no diálogo das condicionantes formais, espaciais e materiais da ruína com as intenções do programa presente.

O que se procurava era um desenho que afirmasse a independência e a integridade das formas dos dois espaços distintos, para que nenhum ficasse comprometido. Um desenho que, ao mesmo tempo, afirmasse a relação entre os dois como factor determinante para a sua existência presente, através de uma composição equilibrada e dialogante entre o espaço interior doméstico a construir e o espaço exterior doméstico que a ruína já contém. Tanto os limites de uma e de outra como os pontos onde se traspõe, devem ser claramente legíveis e surgir com naturalidade.

Tendo em consideração o potencial expressivo que surge do material e da lição da obra de Burri, retiramos a necessidade de existir um equilíbrio entre a matéria construída e a matéria destruída para que a percepção do contraste de um com o outro, potencie a experiência.

*La coherencia es la razón de ser del proyecto, pero no creemos en ella. No la buscamos. La obviamos, la sobrevolamos, la olvidamos. No podemos mantenerla hasta el final porque siempre aparecen agentes nuevos, programas divergentes, otras ideas, y debemos cambiar de opinión.*⁹

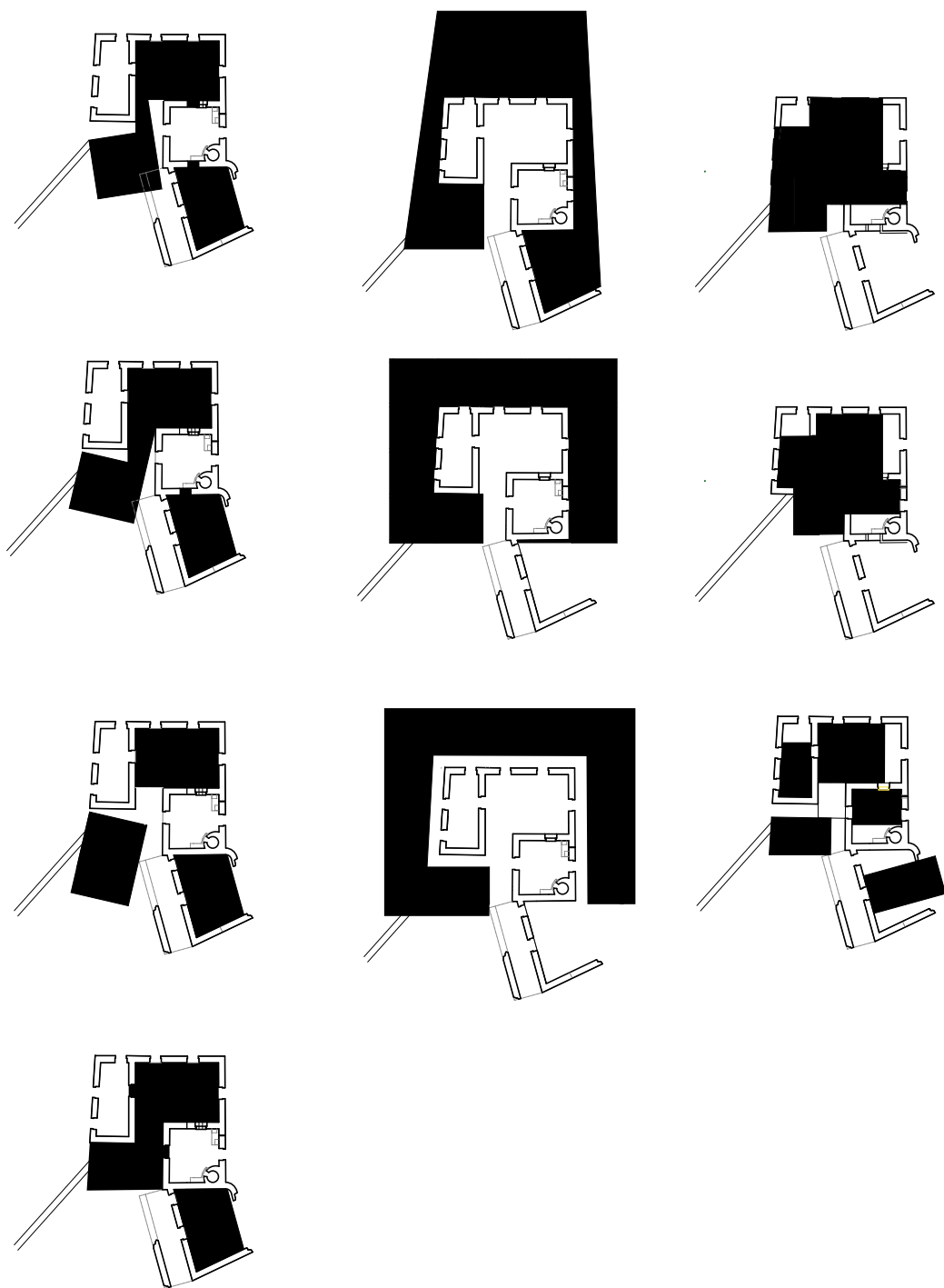
Assim, estabeleceram-se três estratégias distintas.

A primeira considerava a totalidade da ruína como massa a construir, impondo-se aos seus limites. Dispunha-se o programa actual na composição formal pré-existente, articulando uma função distinta por compartimento, para, por subtracção, “escavar” em cada um deles o vazio que corresponderia ao prolongamento da função interior para o espaço exterior e que iluminaria o piso inferior. No entanto, só as fachadas da ruína continuavam a conservar a sua integridade e independência. A forma que se impõe hoje à paisagem, mais do que uma fachada, é uma soma clara de compartimentos descobertos, cuja definição que provocam na conformação do espaço é inegável. O que resultava desta proposta era uma indefinição entre formas ocultas e pequenos fragmentos descobertos que perdiam a força da sua presença, e esta indefinição repercutia-se no momento de transição entre o espaço interior e o espaço exterior. Onde e como parar o espaço interior e começar o exterior? Tenta-se tornar as duas realidades independentes.

O volume construído surge como um conjunto de caixas construídas dentro dos compartimentos pré-existent. Caixas encostadas às paredes existentes. No entanto, pelas dimensões mínimas que os compartimentos pré-existent já possuíam, a fragmentação que

8 SIZA, Álvaro; DIAS, Adalberto - *Edificio da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : percursos do projecto*. Porto : Faup Publicações, 2003, p.56

9 SORIANO, Federico - *100 Hipermínimos y uno último de Francisco Jarauta*. Madrid: Lampreave, 2009, p.63



18. Evolução das diferentes estratégias de intervenção

resultou dessa tentativa de autonomia mostrou-se inadequada, tanto na sua relação com a escala da pré-existência como na sua capacidade de conter vazio interior e exterior que o homem pudesse habitar livremente. O desenho da planta confirmou este desequilíbrio entre o volume ocupado pelas paredes a construir e o espaço vazio disponível ao homem.

A segunda estratégia nasce da posição oposta, afirma-se a ruína enquanto espaço exterior e constrói-se o espaço interior à sua volta, consolidando-a. A ruína seria usada como se das paredes de um claustro se tratasse, voltando o espaço interior para o exterior que ela continha. Mas a evidência da materialidade da ruína está na leitura contínua que nos permite do interior ao exterior. Torná-los autónomos, tanto fisicamente como formalmente, foi o segundo passo, criando um espaço vazio entre a ruína e a o contentor de espaço interior a construir. Esse espaço vazio seria transporto por ligações ocasionais.

A esta estratégia de intervenção estava subjacente uma alteração da escala do edificado, um aumento do programa, assim como uma alteração substancial na relação da ruína com o território e a paisagem, razão pela qual se optou por seguir a terceira estratégia de intervenção.

A terceira estratégia aproveita as oportunidades presentes no processo de dissolução da ruína para construir o espaço interior. Surge da observação atenta dos vazios que surgem no contínuo das paredes da ruína como oportunidade de conseguir encaixar entre estes compartimentos exteriores bem definidos, um invólucro que venha dar forma aos limites desse vazio e torná-lo interior. Há apenas dois momentos em que penetrar esta ruína é possível. O primeiro faz-se pelo vazio que é deixado pelo alpendre, agora ausente. O segundo pela parede quase desaparecida que limita o corpo no extremo Este. Os compartimentos que se mostram intransponíveis pela presença incontestável dos seus limites, mantêm a sua condição como quartos exteriores que se relacionam directamente com o espaço interior do invólucro que se constrói. A terceira estratégia aproveita as oportunidades presentes no processo de dissolução da ruína para construir o espaço interior.

Nesta estratégia está subjacente um entendimento dos compartimentos existentes na ruína como unidade mínima de composição e articulação espacial. Usa-se os limites existentes para se compor um espaço unitário que articula “cheios” -espaço interior- e “vazios” -espaço exterior- que na alternância com que se vão sucedendo, se complementam. O volume novo que se adiciona à estrutura pré-existente surge na continuidade desta regra, rematando a composição.

A integridade da ruína mantém-se legível na sua integralidade.

Da relação com o invólucro construído que se inevitavelmente se instala entre ela, poderíamos, através da lição aprendida na dialética presente nas composições de Alberto Burri, argumentar que, para potenciar a sua condição actual, será necessária uma composição equilibrada entre construído e destruído, para que de um se tenha a percepção do outro.

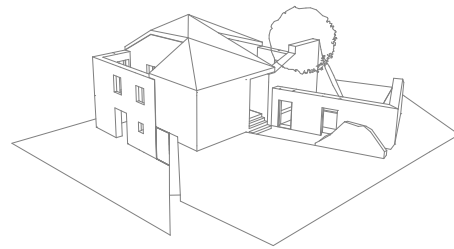
A ruína consegue, através desta estratégia em que abraça o espaço interior, ser suporte e molde à vida presente.

So the location is the foundation of the idea, the first sign traced on the ground whereby the principle of settlement is revealed and becomes visible.¹⁰

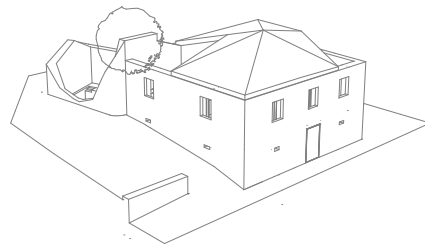
10 PERETTI, Laura - *Eduardo Souto de Moura : temi di progetti: mostre di architettura al Museo d'Arte*. Milano: Skira, 1998, p.39



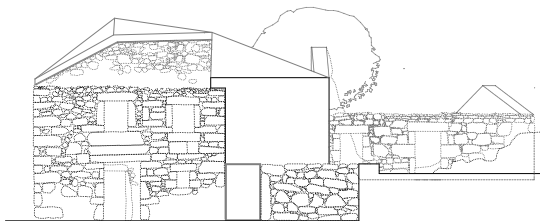
19. Planta de Implantação



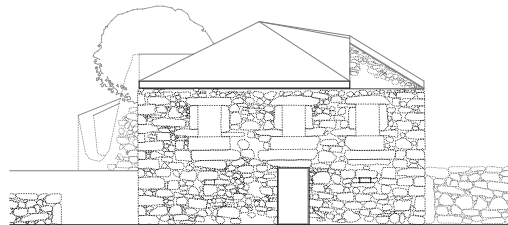
20. Perspectiva do caminho



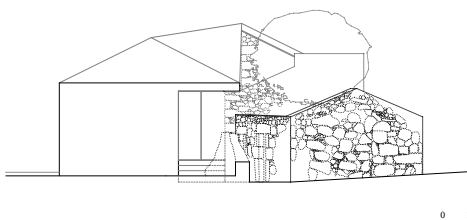
21. Perspectiva do terreno



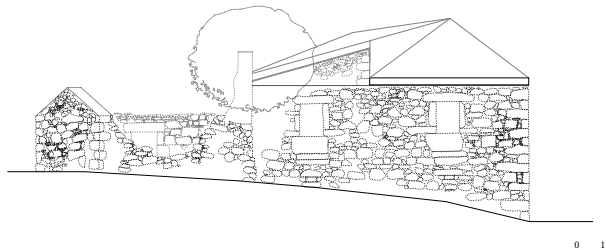
22. Alçado Sul



24. Alçado Poente



23. Alçado Nascente



25. Alçado Norte

Projecto

Implantação

A ruína é bastante contida na sua implantação. Condensando-se num único ponto dentro do terreno, aninha-se no acidente topográfico do terreno, lembrando que, quando era casa, geria essa diferença em prol do seu uso. A relação que estabelecia com o território a partir desta implantação garantia a possibilidade de autonomizar e hierarquizar os espaços construídos dentro de uma área reduzida, libertando o resto do espaço para a agricultura. Esta pré-existência ensina-nos o abandono do supérfluo pela sua contundência volumétrica.

O edifício proposto integra-se neste conjunto e remata a sua composição, afirmando esta contundência em prol da libertação do espaço natural que a rodeia e que lhe continua a garantir a distância que lhe traz isolamento e privacidade.

A forma como se acedia do espaço público à casa, está também ainda bastante presente na organização e na materialização da ruína presente. Há duas zonas de acesso que se ligavam a programas e cotas distintos, das quais se pretende tirar partido para a organização do programa presente, permitindo dividir claramente e autonomizar os espaços privados dos espaços sociais da casa, o que poderá trazer mais possibilidades de uso e rentabilização do espaço no futuro. Na cota superior, do socalco ajardinado, será possível aceder directamente ao piso dos quartos e à piscina. Na cota inferior, do campo de cultivo, será possível aceder ao espaço que contém a cozinha e a sala.

Estabelecem-se duas relações distintas entre o espaço doméstico da casa e o território.

No piso inferior privilegia-se uma ligação térrea, franca e directa, dos espaços sociais com os pátios murados exteriores que os complementam e iluminam. Com o recorte excepcional de um vão na fachada Oeste da ruína, garante-se a ligação pontual do espaço privado interior com a paisagem envolvente.

No piso superior reforçam-se os eixos visuais já presentes no alinhamento dos vãos pré-existentes, perfurando algumas paredes, para que, deste espaço se possa olhar em profundidades sobre os pátios e sobre a paisagem do vale, mantendo a diferença de cota que lhe garante privacidade.

Na face voltada a Este, esta diferença de cota torna-se quase nula, permitindo o acesso ao piso. Este acesso far-se-á no lugar do alpendre agora ausente. Pela proximidade e exposição ao espaço público, a fachada do novo volume que se volta para este quadrante desenha-se “cega”, protegendo a privacidade do seu espaço interior. Esta parede maciça onde apenas se escava a entrada, dá forma à profundidade do eixo visual de quem desce o caminho.

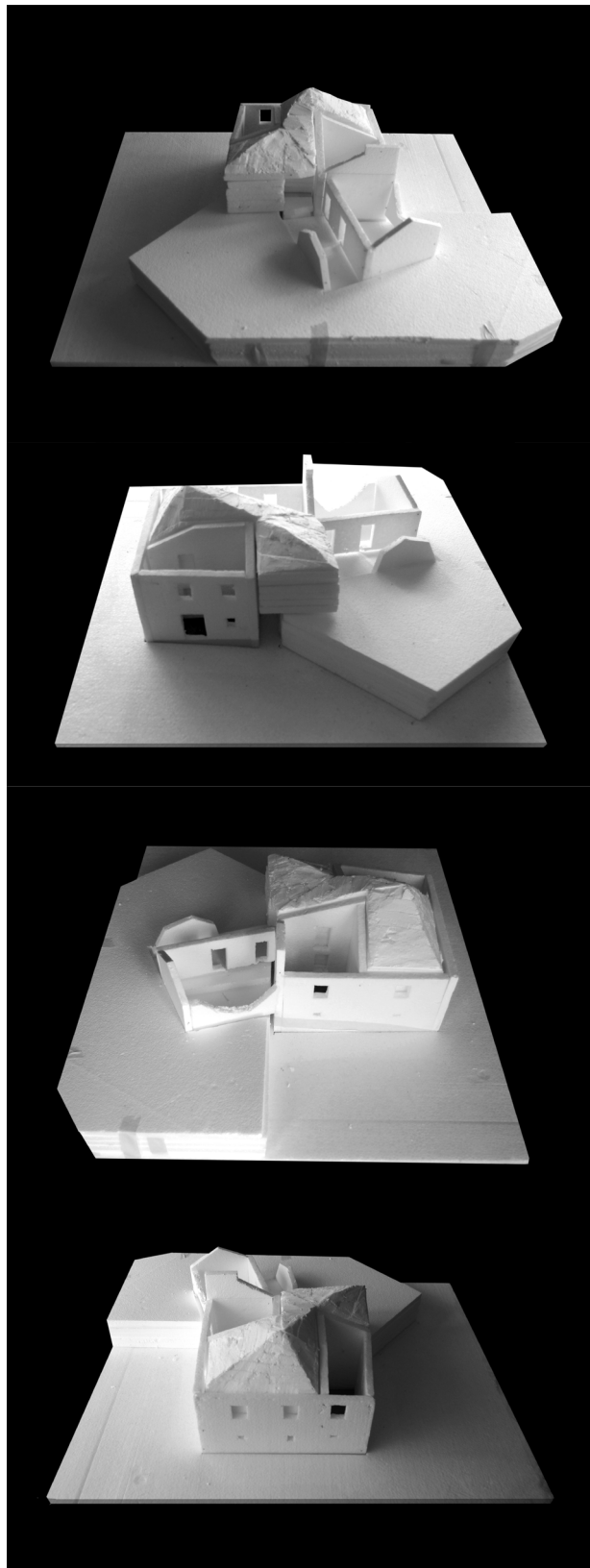
A pequena piscina tira partido da sua posição de filtro entre o “eido” e o jardim do socalco a Norte. Utiliza a parede que se interpõe entre ela e o “eido” para garantir a privacidade do seu espaço, mas usa os antigos vãos como pontos de acesso. O seu espaço entre muros abre-se para o jardim do socalco a Norte, aproveitando a desconstrução do muro que para aí se volta.



26. *Esfera invisível*, Cildo Meireles, 2014



27. *Concrete Spillway Chute*,
Olaf Otto Becker, Islândia, 2010



28. *Maquete de Estudo da Proposta*,
Outubro, 2015

Concepção e Organização Formal

Usar a memória como molde para a casa e a casa como molde para a memória

A ruína caracteriza-se pela clareza dos volumes que evoca através da austeridade das suas paredes. É hoje composta por quatro compartimentos de planta rectangular justapostos, conformados por paredes maciças de granito. Estas paredes recordam, através do seu remate inclinado, a cobertura piramidal que perderam.

As casas pequenas de planta quadrada e telhado cónico-piramidal (ou seja, um telhado cónico de base quadrada), de materiais vegetais, derivadas talvez elas próprias das casas redondas, estão possivelmente na origem de outras da mesma forma mas de maiores proporções, com telhados claramente piramidais (isto é: de quatro águas), de colmo ou de telha; e o desenvolvimento destas últimas, por sua vez, deu origem às casas rectangulares com telhado de quatro águas, pela transformação do vértice num cume, no sentido maior do edifício.¹¹

Estes compartimentos que constituem a ruína não são mais do que caixas que, pelo carácter elementar da sua forma, têm a capacidade de conter espaço interior a apropriar livremente pelo homem. A sua flexibilidade e funcionalidade é confirmada pela experiência histórica, com a capacidade de se adaptarem a inúmeros modelos, adquirem um carácter mais permanente do que o modo de vida que a gerou. O uso pode alterar-se, mantendo-se a forma substancialmente inalterada.

A consciência da estrutura elementar que tem a capacidade de se manter ao longo do tempo, torna-se suporte à formalização da proposta. O novo volume aproveita-se dos limites pontualmente ausente de um desses compartimentos e ocupa e formaliza o vazio que as suas paredes indicam e permitem, usando-as como molde para a sua materialidade e para o seu espaço interior. Ou seja, vem dar forma ao vazio que a ruína contém.

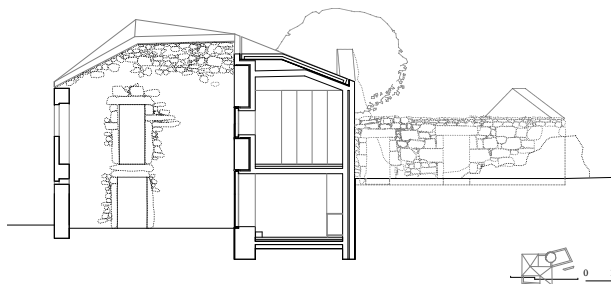
O corpo que escapa a estes limites, rematando o conjunto, deixa-se moldar pela mesma lógica de construção do espaço e pelos sinais da ausência. Surge na continuidade das formas que as paredes da ruína evocam, formalizando mais um destes espaços arquétipos, simples e compacto, moldando-se tanto pela parede do topo da ruína como pela memória ausente do alpendre, encerrando a composição.

Os limites superiores dos volumes propostos, repõem parte da memória da cobertura inclinada que um dia cobriu o conjunto.

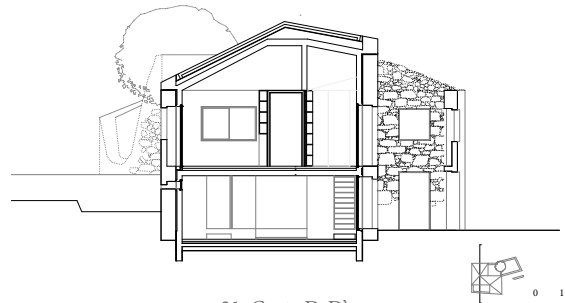
Da lição de Siza em Salemi aprendemos que, através da reposição de fragmentos e do diálogo claro entre eles, se consegue evocar mentalmente o conteúdo dos seus vazios, o todo. Assim, mais do que servir-se do molde da ruína para construir o espaço interior, a proposta de intervenção pretende ser fragmento, que em diálogo com a ruína e usufruindo da sua capacidade evocativa, se torna molde à memória e aos hábitos do seu habitante.

O uso da evocação da forma elementar da ruína para compor o novo edifício não significa que existe um alheamento às necessidades do programa presente. Pelo contrário, o novo edifício proposto organiza-se e constrói-se a partir da relação que pretende estabelecer entre o espaço interior e o espaço exterior privado que a ruína contém.

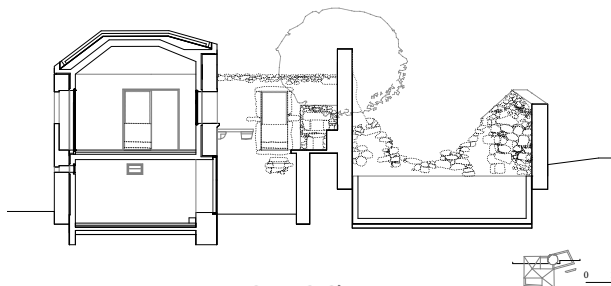
¹¹ OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.24



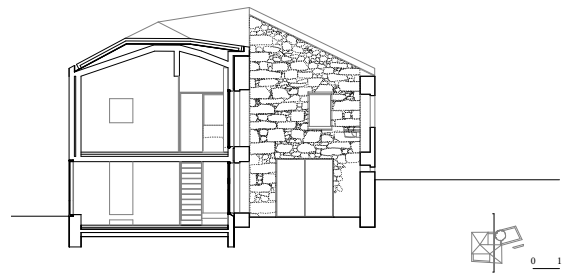
29. Corte A-A'



31. Corte D-D'



30. Corte C-C'



32. Corte E-E'



33. Perspectiva do espaço interior para o exterior



34. Perspectiva do espaço exterior para o interior

Como já referido na “construção da ideia”, deste preenchimento do vazio que a ruína permite, surge uma composição onde os cheios e vazios se vão alternando, complementando-se. A distinção entre os compartimentos da ruína e o novo espaço interior que entre eles se molda, permite que se estabeleça um diálogo claro entre tempos distintos, sem que nenhum comprometa o outro.

O espaço interior, usando da elementaridade que o seu molde lhe permite, assumir-se-á como um contentor a apropriar livremente pelo homem, onde os equipamentos de apoio à vivência do quotidiano serão reduzidos ao mínimo em prol do espaço vazio.

O espaço exterior vai manter a sua condição de ruína. A sua materialidade carregada de marcas da existência assumidamente ultrapassada, servirá de novo de invólucro ao espaço doméstico, constituindo-se enquanto suporte inevitável de memória aos que o vão habitar, mas sem condicionar a sua vivência quotidiana. *O símbolo liberta a sua mensagem e preenche a sua função, mesmo quando o seu significado escapa à consciência.*¹²

Assim, o espaço interior volta-se para estes pátios construídos de memórias tirando proveito das alterações que surgiram do momento de dissolução em que se encontram e devolvendo-os à vivência doméstica.

Estes pátios apresentam-se como a oportunidade de uma solução pragmática para se conseguir ultrapassar as duas condicionantes da pré-existência que se impunham às intenções do programa presente.

Por um lado permitem iluminar o espaço do piso inferior, através das portas que faziam a comunicação entre compartimentos e que se tornam agora transparentes, e através da abertura de alguns vãos pontuais, que, por estarem ocultos na privacidade destes pátios, não alteram a presença da ruína na paisagem.

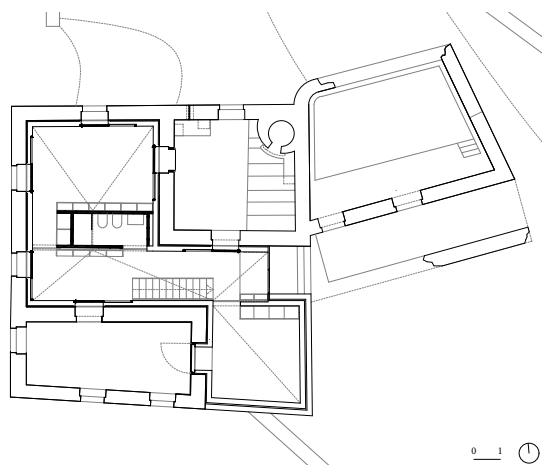
Por outro lado, estes pátios, hoje dominados pela vegetação, revelam-se como a oportunidade de integrar na vivência doméstica “salas de verão”, ou seja, a possibilidade de relacionar francamente os espaços interiores com espaços exteriores. Transformam-se em pequenos jardins que, através das paredes que os confinam, se mantêm protegidos da exposição à área de cultivo e ao espaço público. Os vãos que nas suas paredes se recortam exaltam essa interioridade e esse qualidade doméstica pelo confronto e enquadramento que permitem sobre a paisagem envolvente.

A organização do programa presente faz-se em função destas possibilidades que os pátios apresentam para ultrapassar as condicionantes formais da pré-existência.

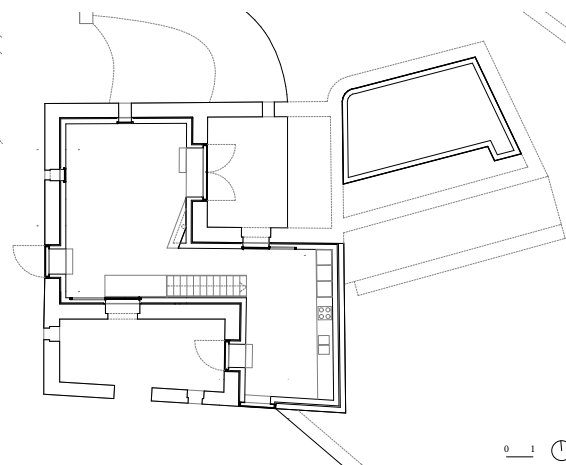
A planta que sintetiza a casa principal é um quadrado constituído por quatro compartimentos justapostos, em que dois deles são interiores e dois deles exteriores. Os compartimentos interiores, localizados em cantos opostos, estão unidos por um corredor central que se estabelece no prolongamento do alpendre ausente.

No piso superior, em cada um destes compartimentos interiores existe um quarto que se volta para o pátio que lhe está justaposto. A privacidade do quarto mantém-se pela diferença de cota que se estabelece entre o seu piso e o piso do pátio.

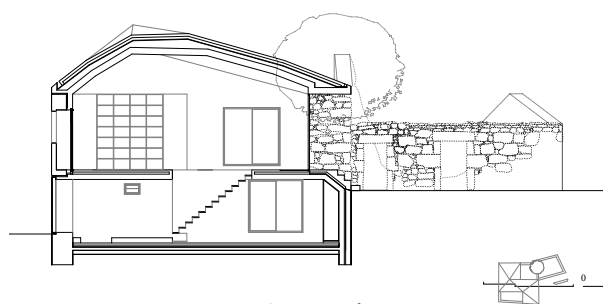
12 ELIADE. Cit. por PESSANHA, Matilde - Siza: *Lugares Sagrados – Monumentos*. Porto: Campo das Letras; 2003, pg.44



35. Planta Piso 1



36. Planta Piso 0



37. Corte B - B'



38. Perspectiva do corredor do piso 0



39. Perspectiva do corredor do piso 1

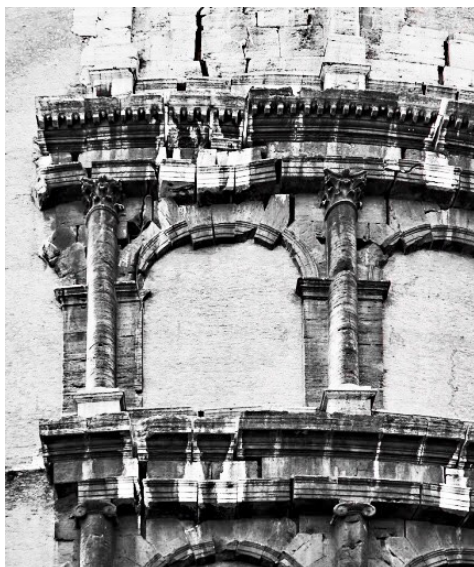
O corredor central assume-se como a zona que condensa serviços e distribuição. É deste dispositivo que se acede aos quartos, ao exterior e ao piso inferior. Tem uma presença axial na organização da planta que se afirma nos seus remates. Num deles está o espaço de entrada que se encontra no enfiamento visual de quem entra no terreno pelo socalco. No remate oposto, uma janela de peitoril que se debruça sobre a paisagem profunda do vale.

No piso inferior, a zona de estar irá ocupar um dos compartimentos e a cozinha e zona de refeições irá ocupar o oposto. Como os compartimentos se fundem com o corredor para a criação de um espaço social uno, cada um destes espaços estabelecerá uma franca ligação visual, e física com os dois pátios. No entanto, a forma como se desenham os vãos que permitem essa transição irá assinalar uma proposta específica de relação entre espaços.

Como o pé direito do piso inferior era muito reduzido, escava-se ligeiramente o solo de forma a obter um pé direito razoável para os espaços sociais interiores. Cria-se um desnível entre o espaço exterior e o espaço interior que, não impedindo a transição entre um e outro, aproxima a presença do solo coberto de vegetação do pátio à vivência do espaço interior.

A axialidade do corredor mantém-se presente através do vão que se recorta no seu remate sobre o campo de cultivo e o vale, rematando o percurso de quem entra na zona dos quartos vindo do exterior e desça a escada que une os dois pisos.

Assim, pelo lugar que tomam na composição da planta, estes pátios revelam-se, ainda, enquanto espaços vazios verticais que permitem a comunicação entre os programas distintos que se estabelecem no primeiro e no segundo piso e que para eles se voltam, sendo fundamentais à continuidade do espaço doméstico.



40. Petrificar o momento de dissolução,
Coliseu de Roma, Raffael Stern, 1807



41. Usar o granito como molde,
Aurelio Galfetti, Bellinzona, Suíça, 1981



42. Unidade,
Abrigo de montanha, Arquivo Pessoal, Serra d'Arga, 2015



43. Unidade,
Oberrealta chapel, Kristian Kerez, 1992-1993

Materialidade

A parede que nasce do molde da ruína

*Como Chilida nos explica, mientras la plastica va añadiendo masa para componer la figura, la scultura en cambio procede retirándola a partir de un sólido envolvente. La fusoria trabaja utilizando un molde con un material líquido que toma su forma.*¹³

Há três processos distintos de se construir uma escultura, que serão os mesmos processos com os quais se constrói a materialidade do espaço arquitectónico. Por adição e sobreposição de elementos construtivos, por escavação do espaço vazio numa massa envolvente e pela inserção de uma massa líquida num molde que lhe dará a sua forma final.

*(...) hoy in dia nos interesa quizás tanto la coherencia del proceso como el resultado.*¹⁴

A cada parede construída está subjacente um processo construtivo que tem repercussões no seu resultado final. A cada processo está subjacente um potencial expressivo que se revela na tectónica da parede construída.

Da observação das paredes de granito que definem a ruína pré-existente, concluímos que o seu potencial expressivo se transmite pela sinceridade com que expõe o seu processo racional de construção, sendo que o momento de destruição em que se encontra exponencia esse potencial.

Está implícita na ideia arquitectónica que o novo volume se construirá do molde que as paredes de granito em ruína providenciam, dando forma ao seu vazio.

Material

O material escolhido para a materialização do volume proposto será, naturalmente, o betão. Estabelecer-se-á uma relação de reciprocidade entre as duas paredes. A parede de betão necessita da parede de granito para lhe servir de molde e a parede de granito precisa da parede de betão para petrificar a potencialidade tectónica do estado de dissolução em que se encontra. Uma parede não subsiste sem a outra. *Formwork and concrete form a seemingly inseparable package.*¹⁵

Se olhar a parede de granito é perceber a demonstração da ordem e da lógica das suas partes, o processo da sua construção, olhar a superfície da parede de betão será perceber a memória da construção desse molde que lhe deu forma.

As juntas serão o momento em que esta dialética entre materiais se mostrará claramente. Optou-se por criar uma alheta entre os dois materiais, a regularidade da nova parede contrapõe-se à irregularidade da parede arruinada que lhe serve de molde, aumentando a potencialidade expressiva dos dois.

¹³ COMINO, Mario Algarín - *Arquitecturas Excavadas. el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p.17

¹⁴ COMINO, Mario Algarín - *Arquitecturas Excavadas. el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p.17

¹⁵ DEPLAZES, Andrea - *On the metaphysics of exposed concrete*. In DEPLAZES, Andrea - *Constructing Architecture/ Materials Processes Structures/ A Handbook*. Zurich: Birkhauser, 2008, p.57



44. A casa voltada a Este, para o caminho que desce do monte



45. A casa voltada a Sul, para o caminho

A escolha do betão não tem apenas em consideração o processo de construção da parede. Antes de mais, o betão é uma pedra artificial, feita a partir da pedra, tanto no cimento, como nos inertes.

Se a proposta pretende rematar o conjunto, seguindo a mesma lógica de construção formal, é necessário que se estabeleçam analogias entre a natureza da sua estrutura e a natureza da estrutura da forma pré-existente, aceitando que têm origens, tempos e materiais distintos. O uso do betão permite que as analogias se estabeleçam.

Da observação das paredes de granito que definem a ruína pré-existente, concluímos que o seu potencial expressivo se transmite também pela sua homogeneidade material, existente tanto na totalidade do objecto construído como na continuidade com o lugar, e pela clareza e austeridade da sua geometria, que a torna intemporal.

O betão, pela plasticidade que lhe é inerente, tem a capacidade de se moldar a qualquer forma, permitindo uma construção contínua que resulta num objecto uniforme, num monólito. Dependendo da textura inerente ao material do molde que lhe dá forma e à quantidade de inertes que o betão tenha na sua composição, este corpo uno pode adquirir um aspecto arcaico de rocha sedimentar, aproximando-se à textura do granito, ou adquirir através de uma superfície lisa, um aspecto abstracto, que contrastará com a rocha a que dá continuidade.

No presente projecto, quando a parede de betão se liberta da cofragem da parede pré-existente, expondo-se à envolvente, optamos por pensá-lo como uma superfície lisa e abstracta que contrasta com a rugosidade do granito. Desta forma é possível uma leitura íntegra e distinta de cada um dos corpos e dos tempos de construção, potenciando a expressividade que surge do contraste.

Mais uma vez, pela plasticidade que lhe é inerente, o betão tem a capacidade de dar forma a chão, paredes e tectos, de forma aparentemente ininterrupta, assumindo-se como o invólucro contínuo e abstracto que permite sublinhar a elementaridade e a clareza da forma do espaço a que dá forma.

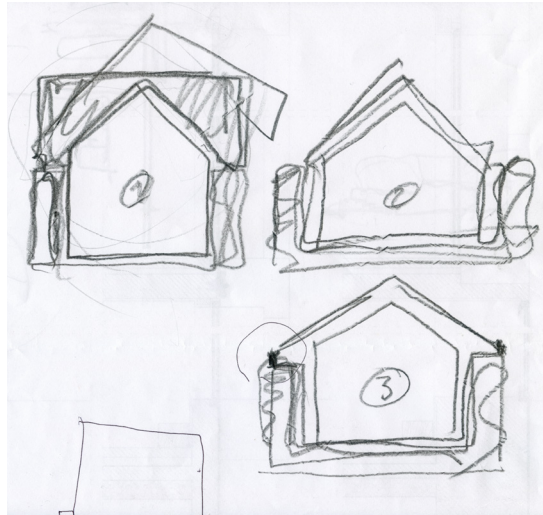
Pretende-se tirar partido desse invólucro contínuo para a materialidade do espaço interior. Assim, pela abstracção e clareza formal que o betão permite, este espaço distinguir-se-á dos espaços exteriores, permitindo criar um distanciamento à materialidade carregada de memória que as paredes de granito contêm.

Quando olhamos a ruína pré-existente não conseguimos ficar indiferentes à sua expressão enquanto “massa” granítica, pontualmente escavada, que surge na continuação do solo. Assim, a última analogia de que se pretende tirar proveito será a que se estabelece através da semelhança da sua natureza tectónica.

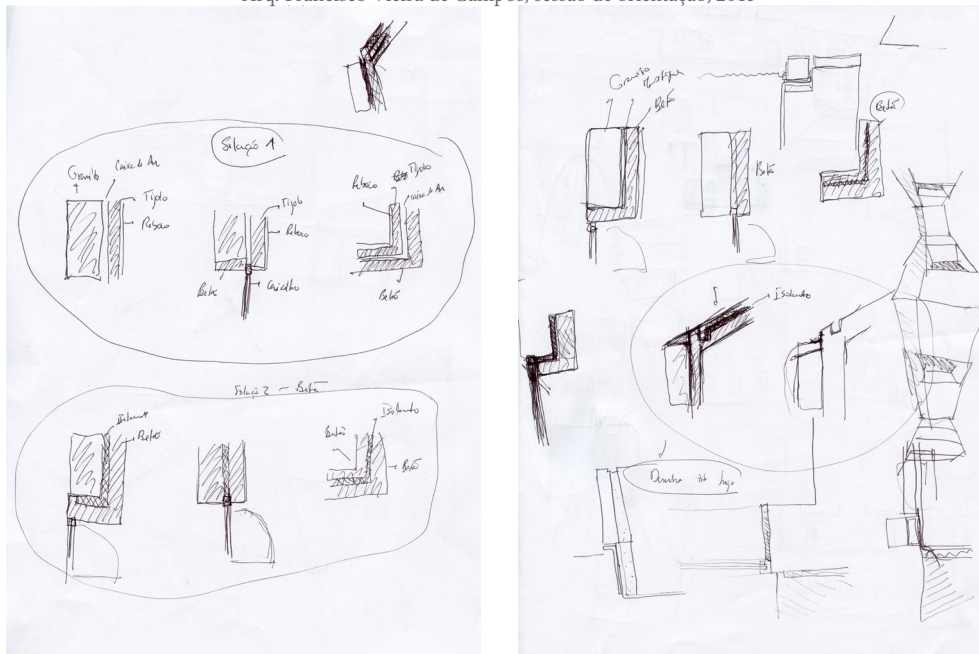
*Mass is a fundamental property of material which expresses itself in the mutual attraction of bodies and in their inertias.*¹⁶

Como as paredes da ruína pré-existente, portantes, construídas por sobreposição e adição de elementos construtivos funcionando fundamentalmente por compressão e usando da gravidade como princípio de construção, também as paredes portantes de betão seguem os

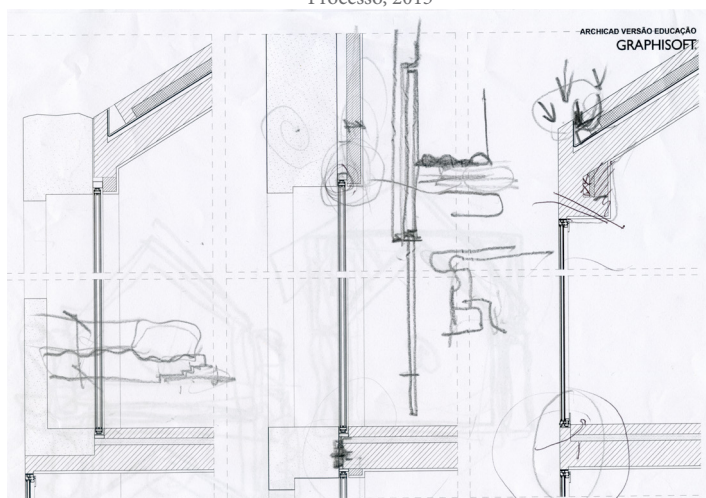
¹⁶ DEPLAZES, Andrea - *Of heavy mass and apparent heaviness*. In DEPLAZES, Andrea - *Constructing Architecture/ Materials Processes Structures/ A Handbook*. Zurich, Birkhauser, 2008, p.282



46. Possibilidades
Arq. Francisco Vieira de Campos, sessão de orientação, 2015



47. Hesitações,
Processo, 2015



48. Aferição,
Processo, 2015

mesmos princípios tectónicos. A massa líquida vai sendo despejada, estabelecendo-se em continuidade com o solo que lhe serve de fundação e vai-se compactando e tornando coesa através da acção da gravidade. Assim, ambas constroem “arquitecturas estereotómicas”, que surgem na continuação do chão.

Pela solidez da massa e pela forma como a sua construção se estabelece em continuidade com o solo, a sua aparência expressa estabilidade e uma obstinada resistência. No caso das paredes de granito da ruína essa resistência foi comprovada pela forma como se opuseram à sua dissolução.

As paredes de betão que surgirão na sua continuidade e na sua consolidação, usarão da mesma natureza estrutural para construírem a cápsula protectora que, recuperando parte da forma da casa, pretende expressar através da sua massa, a mesma resistência e estabilidade que gerará no homem sentimentos de segurança e protecção.

Serão duas massas construídas que envelhecerão dignamente lado a lado, afirmando na elementaridade com que se constroem, a sua longevidade, durabilidade e resistência.

Materialidade específica

Estabelecidas as ideias e intenções de projecto que levaram à escolha da materialidade, será importante mostrar como se demonstram especificamente na solução construtiva definida.

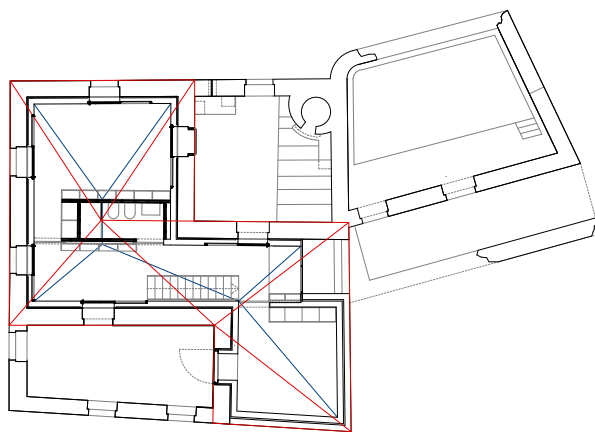
Paredes

Como já foi referido, as paredes serão construídas a partir do molde das paredes pré-existent de granito.

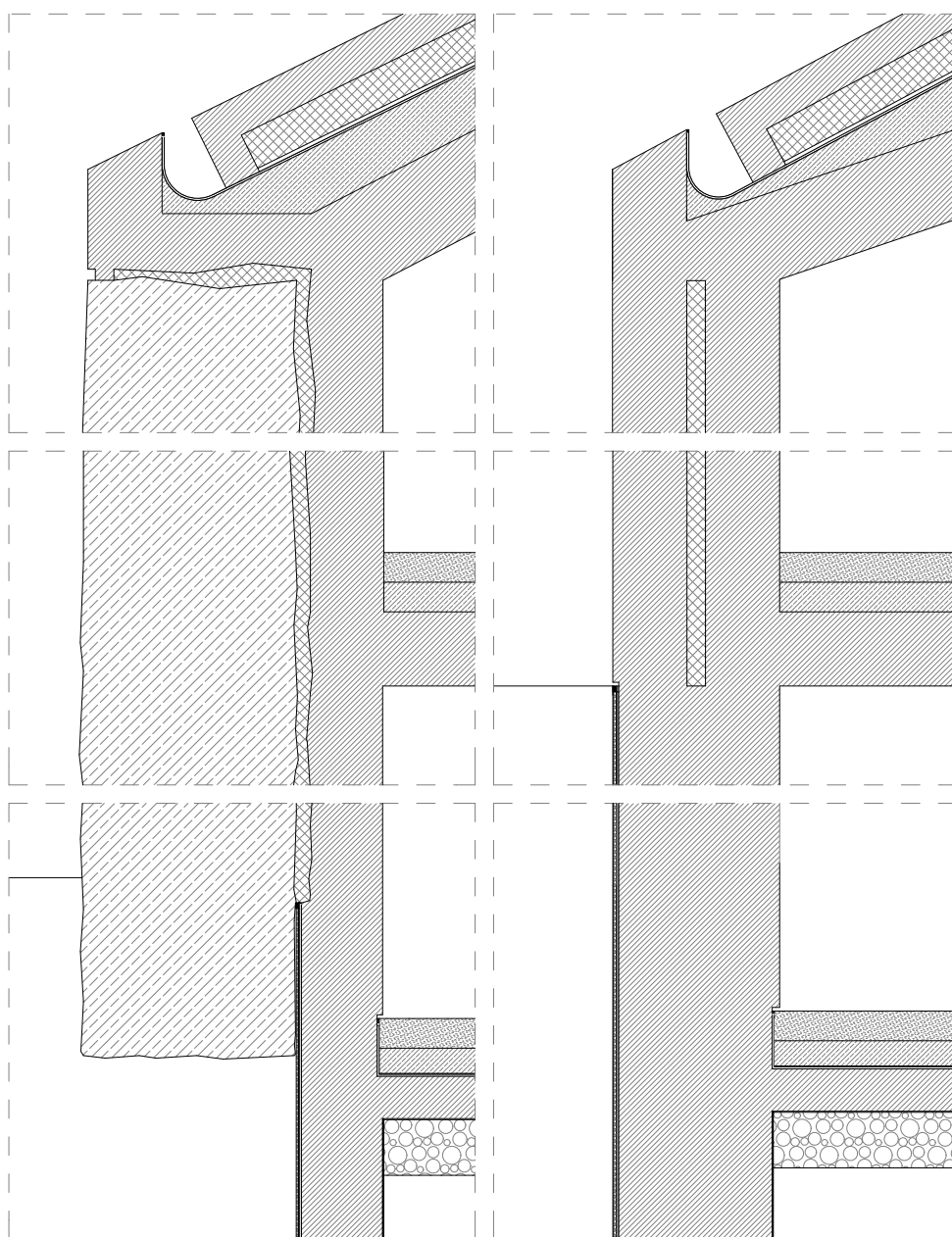
Num primeiro momento do trabalho pensou-se em cofrar directamente o betão nas paredes de granito, utilizando a inércia térmica das suas paredes como propriedade que garantiria algum equilíbrio térmico interior.

Com o desenvolvimento do projecto tomou-se consciência de algumas condicionantes que nos fizeram repensar momentaneamente a materialidade da parede. Tendo em conta a permeabilidade do granito à água e as condicionantes que a abertura de algumas caixilharias podiam provocar no uso dos espaços, pensou-se em criar uma caixa de ar que autonomizaria as duas paredes, que poderia conter isolamento, e que impediria que a água passasse para o espaço interior, criando um espaço interno para onde as caixilharias poderiam correr. Esta solução, no entanto, revelou-se incompatível com algumas ideias de projecto. A parede que surgia do molde da parede pré-existente e a consolidava deixava de existir, tornando-se uma parede autónoma. A vontade de esconder as caixilharias no interior das caixas-de-ar era incompatível com a construção das paredes interiores em betão e vinha retirar bastante espaço ao espaço habitável.

As propriedades do betão apareceram como solução ao dilema em que nos encontrávamos. Como material hidrófugo que é revela-se enquanto impedimento suficiente à entrada da água que se infiltra no granito. Pela sua plasticidade, é possível modelar na sua superfície o espaço disponível para a disposição dos caixilhos sem que estes perturbem o espaço da casa. O alerta para esta possibilidade de modelar os encaixes, espaços e equipamentos necessários na sua superfície vem da própria ruína que ali ao lado se encontra.



49. Planos da cobertura exterior (linhas de projecção a azul)
sobre planos da cobertura interior (linhas de projecção a azul)



50. Paredes e Coberturas, Corte Construtivo, 1/20
(consultar legenda no corte construtivo presente na secção “Desenhos de Projecto”)

Assim, à parede irregular de granito será injectada uma camada de isolamento, que garantirá o conforto térmico interior. O betão virá usar esta superfície como cofragem para uma das suas faces. A outra face assumir-se-á como a oposição a esta irregularidade que colmata, estabelecendo na abstracção e no rigor das suas faces interiores, que se irão estabelecer em continuidade material com o chão e o tecto, a clareza do espaço interior a que serve de invólucro.

Todas as paredes divisórias interiores serão construídas em madeira para que a leitura integral do espaço que se reflecte nos limites contínuos do invólucro não se perca.

As paredes exteriores que se soltam da pré-existência para rematar a composição, estabelecem-se na continuidade do invólucro de betão. Assim, as suas paredes serão de betão, tanto pelo interior como pelo exterior. Duas paredes de betão, com isolamento entre elas, mas construídas simultaneamente, para que ambas trabalhem em conjunto enquanto parede portante única, revelando-se assim tão fundamentais à construção da forma como as antigas paredes portantes de granito.

Para se atingir a ausência de linguagem e a atemporalidade da forma que se vai contrapor à tectónica expressiva do granito, a cofragem destas paredes será feita com placas lisas de contraplacado de madeira onde se omitirão as “tigas” e se terá atenção à articulação das placas de cofragem para que a estereotomia da cofragem não se torne protagonista.

Cobertura

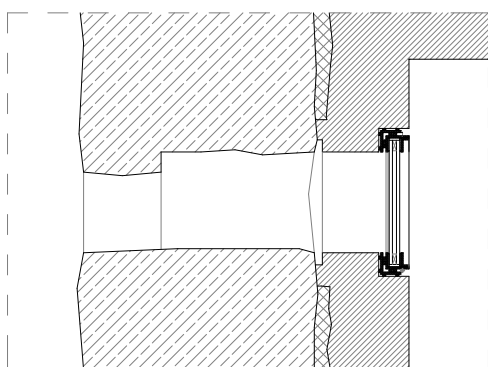
A cobertura inclinada será também construída em betão e vem recriar parte da forma da cobertura ausente que seria constituída por uma estrutura de madeira e telha de canudo.

*E o telhado? Hei-de fazê-lo verde?*¹⁷

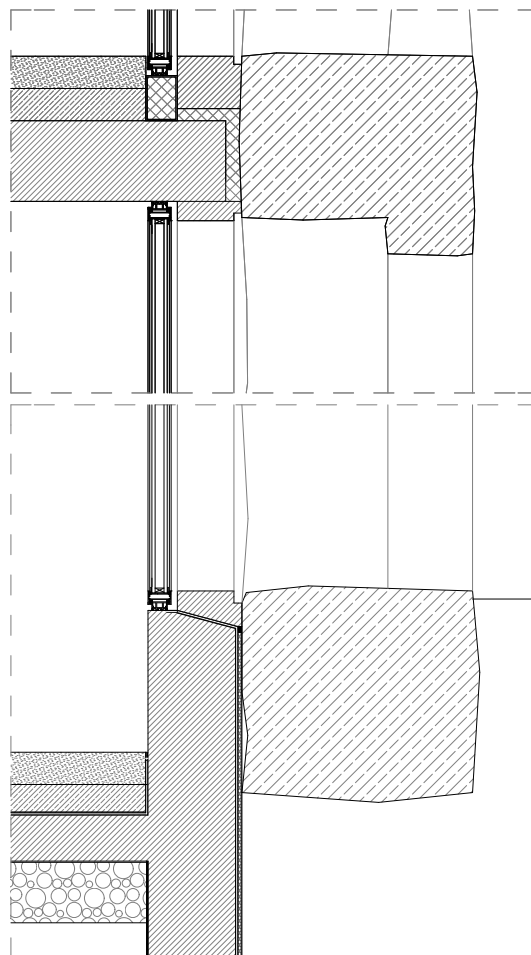
Como integrar uma cobertura inclinada numa ruína sem que ela imponha a sua presença e sem que ela altere substancialmente a sua condição actual foi uma das maiores dúvidas que acompanhou o desenvolvimento do projecto. A mesma dúvida que surgiu a Eduardo Souto Moura no desenvolvimento do projecto de reconversão para Santa Maria do Bouro. No seu caso, optou por construí-la plana e com cobertura ajardinada, petrificando assim a imagem que lhe enchia a memória. Neste caso específico de projecto, as paredes pré-existentes continuavam a insinuar no seu remate a ausência de uma cobertura inclinada. Construí-la na continuidade material e formal da restante intervenção para que se funda nela, foi a resposta encontrada.

Assim, surge uma cobertura que, à semelhança das paredes, é moldada pelo espaço interior ausente e que se assumirá na continuidade material do invólucro atemporal que vem dar forma ao espaço interior. Com a unidade atingida entre paredes e cobertura, a massa de betão, portadora de espaço interior, contrapor-se-á claramente ao vazio dos pátios que a ruína delimita.

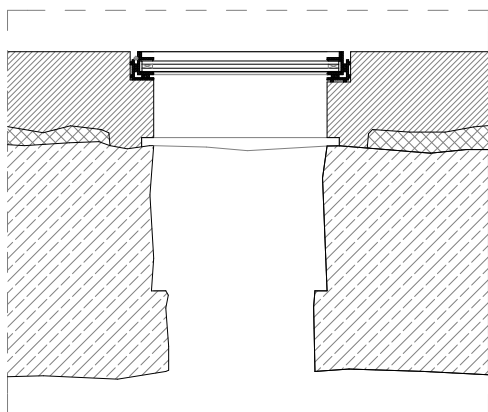
¹⁷ MOURA, Eduardo Souto Moura. In COLLOVÀ, Roberto - *Bouro, a continual story*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís- *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p. 46



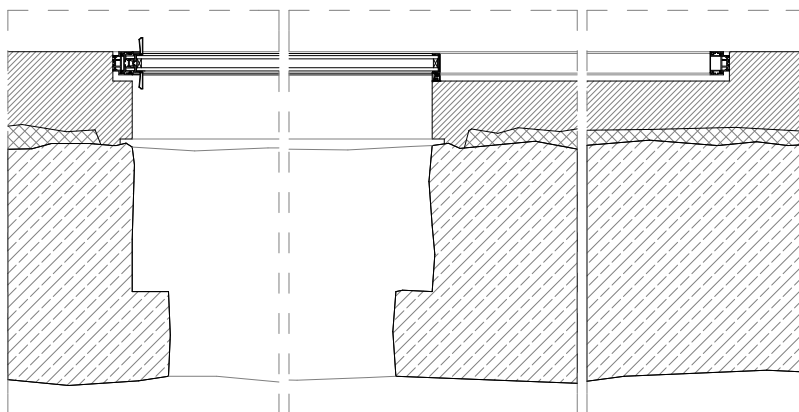
A- Corte, 1/20



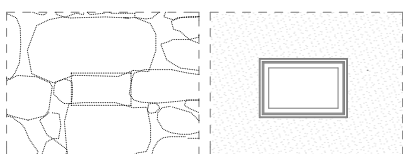
B- Corte, 1/20



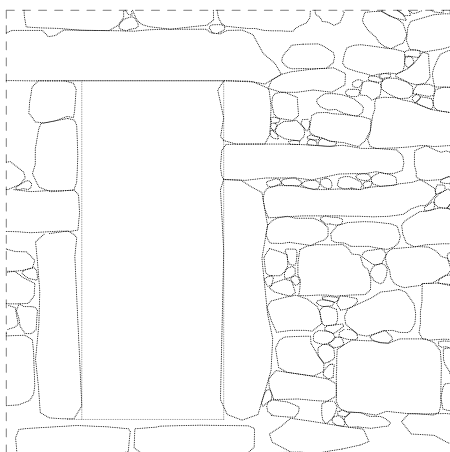
A- Planta, 1/20



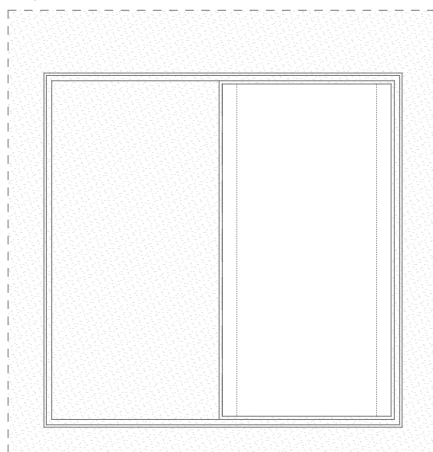
B- Planta, 1/20



A- Alçado Exterior, 1/50 A- Alçado Interior, 1/50



B- Alçado Exterior, 1/50



B- Alçado Interior, 1/50

Para que esta clareza formal exterior resultasse numa clareza formal interior, usa-se dos materiais interiores que constroem a cobertura de betão, mais especificamente o betão leve que faz a camada de forma, para corrigir as diferenças de geometria entre o espaço interior e o exterior. Recorre-se à tecnologia de que hoje dispomos para um diálogo com o passado. A verdade sobre esta cobertura, será a observável.

A dúvida maior que acompanhou o seu desenho de detalhe centrou-se no remate superior da cobertura com as paredes da ruína que apontam os seus arranques. Se num primeiro momento nos pareceu lógico que esse encontro deveria ser feito em paralelo, após alguma reflexão crítica compreendemos que se todas as paredes se fundiam numa relação recíproca de petrificação e molde, então também a cobertura deveria pousar sobre os topos dessas paredes, petrificando e consolidando o momento de destruição que molda o seu arranque presente.

Vãos

Tendo em consideração que a arquitectura que aqui se propõe é composta por paredes portantes de granito e betão com um inegável carácter “estereotómico”, as janelas materializar-se-ão enquanto buracos escavados nesta massa com o duplo objectivo de permitir o acesso da luz e das pessoas ao espaço interior. Seguindo esta intenção surgirão dois vãos distintos, as “janelas que saem” e as “janelas que entram”.

As “janelas que entram” são aquelas que se construirão da consequência da relação de molde que a ruína estabelece com a nova parede. Quando existe um vão na ruína este terá uma correspondência directa na parede nova.

Se na existência inicial da casa estes caixilhos se encontravam à face das paredes que se voltavam para o exterior, a condição de ruína alterou irremediavelmente a percepção que se tem sobre estes vãos. *The deep “hoppers” suggest mass and promise a solid, monolithic form of construction.*¹⁸ A quem olha do exterior, a inexistência de caixilhos permitiu ler a profundidade da parede, transformando-os em vãos escavados que ajudam a expressar a massa e a solidez da parede onde se encontram.

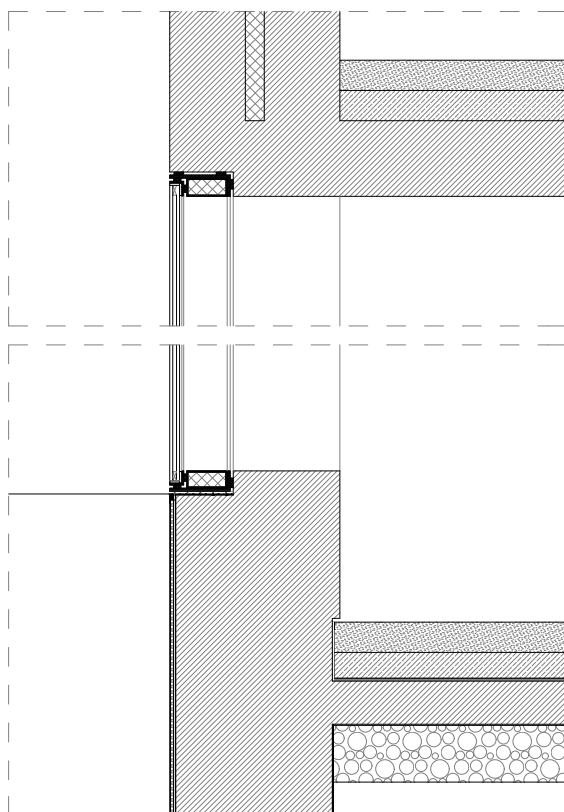
Assim, a proposta de intervenção tira partido do reforço da expressão da solidez da ruína que estes vãos escavados permitem e molda a superfície de betão interior de modo a ocultar a presença dos novos caixilhos.

(buracos sem reflexo)

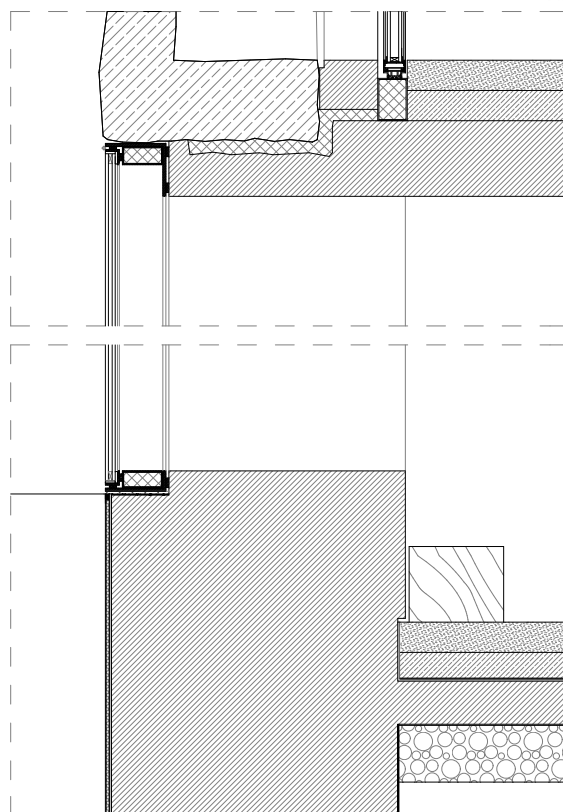
*As minhas janelas são todas em vidro. Dão ideia de um buraco. Uma janela é um buraco numa parede. (...) Comecei a utilizar esta linguagem com a ideia de usar vidro anti-reflexo.*¹⁹

¹⁸ DEPLAZES, Andrea - *The hopening as a hole*. In DEPLAZES, Andrea - *Constructing Architecture/ Materials Processes Structures/ A Handbook*. Zurich, Birkhauser, 2008, p.192

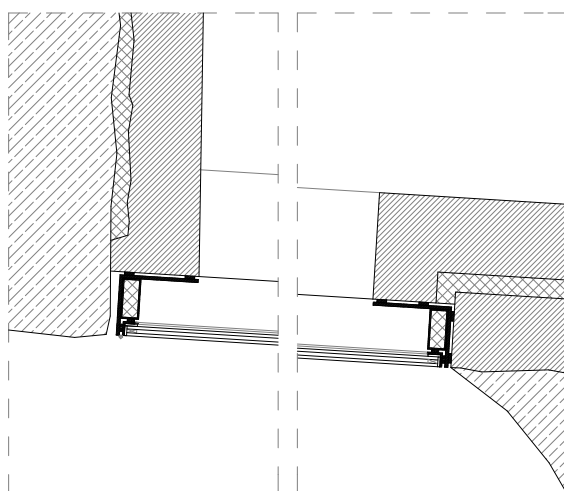
¹⁹ MOURA, Eduardo Souto Moura. In COLLOVÀ, Roberto - *Bouro, a continual story*. In LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís- *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001, p. 46



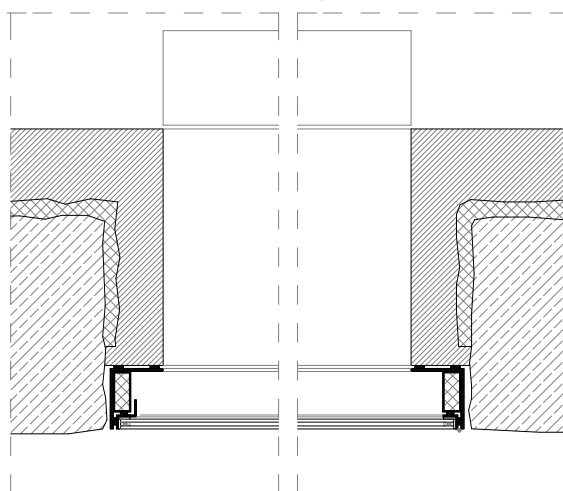
C- Corte, 1/20



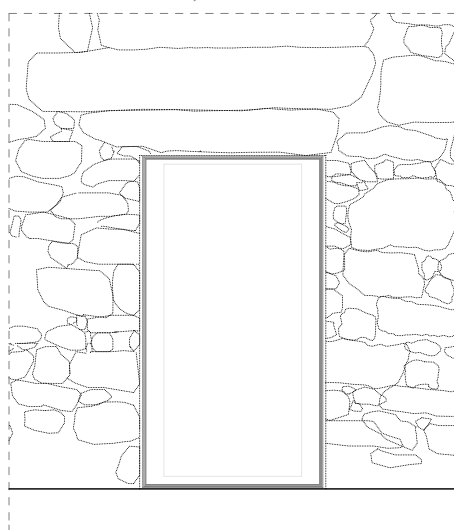
D- Corte, 1/20



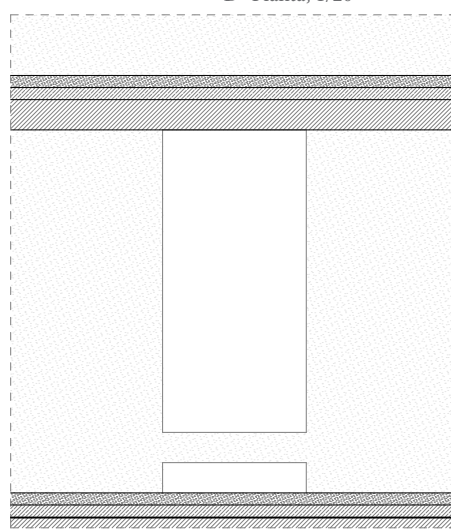
C- Planta, 1/20



D- Planta, 1/20



D- Alçado exterior, 1/50



D- Alçado interior, 1/50

Quem olha do exterior apercebe-se da profundidade reforçada pela leitura conjunta da espessura da parede da ruína e da parede de betão que a ela se molda. Pretende-se ainda usar nesses caixilhos ocultos, vidros sem reflexo que prolonguem a profundidade da parede tornando o limite invisível.

Para quem olha do interior, a janela, que para aí se projecta e se mostra, enquadra a envolvente, assegurando, pela profundidade da sua espessura, a distância que torna o espaço interior privado. Por outro lado, evidencia a luz que entra para iluminar o espaço.

No piso superior, estando a privacidade assegurada pela diferença de cota, tira-se partido do espaço contido no recorte reforçado da parede das janelas de peitoril para que o Homem se possa debruçar sobre a paisagem.

Assim, as “janelas que entram” são aquelas que se usam para ligar, através do olhar, o Homem à paisagem envolvente. A excepção far-se-á nos sítios, onde, seguindo a mesma lógica de inserção dos caixilhos nas portas, que agora são janelas, estes permitem que o homem se desloque entre o espaço interior e os pátios exteriores.

As “janelas que saem” são as janelas pontuais que se abrirão no piso inferior entre os espaços sociais e os pátios exteriores para incentivar o homem a sair do espaço interior e usufruir da experiência do espaço exterior. (...) *when looking out of the window the feeling of stepping out into the streets is reinforced by this design and becomes an architectural feature.*²⁰

Assim, as paredes de betão dão forma e estrutura aos novos vãos que se abrem nas paredes da ruína pré-existente. A percepção da parede escavada é tida no espaço interior, com o betão a dobrar para materializar as ombreiras e padieiras do novo vão.

O caixilho de ferro localizar-se á no limite exterior da espessura das paredes. No exterior, oculta a presença da parede de betão, mas, pela sua presença assumidamente contemporânea, sinaliza a transformação que sucede no seu interior. No interior, oculta a presença da parede pré-existente, mantendo a autonomia do invólucro de betão. A sua abertura far-se-á também, para o exterior, de forma a enfatizar esse movimento de passagem.

São janelas, que, em oposição às “que entram”, se projectam para fora, usando da privacidade que os limites construídos do pátio lhes concedem para estabelecer uma relação franca entre os espaços interiores e exteriores. No seu dimensionamento tenta-se ser sensível à natureza da parede pré-existente que se vai romper.

Só se ousa escavar um destes vãos na fachada que se mostra à paisagem, permitindo assim ao homem aceder directamente do espaço interior ao terreno de cultivo, e só o fazemos porque a demonstração do princípio de construção presente na parede da ruína assim o permite. Assim, este vão abrir-se-á aproveitando a lage de granito que se instala por baixo da janela de peitoril para lhe servir de ombreira.

A inserção específica deste vão que se volta para a paisagem denuncia a transformação da existência que aconteceu no interior da ruína, mas denuncia também a sensibilidade pela condição pré-existente.

²⁰ DEPLAZES, Andrea - *The opening as a hole*. In DEPLAZES, Andrea - *Constructing Architecture/ Materials Processes Structures/ A Handbook*. Zurich, Birkhauser, 2008, p.192



53. *Area of outstanding natural beauty,*
Keith Arnatt, 1982-1984

Nota final

.

*No hay otros paraísos, que los paraísos perdidos.*¹

Substituiremos as considerações finais pelos desenhos de projecto, que serão a melhor forma de concluir e expor a aprendizagem que se consolidou neste percurso.

Sentimos, no entanto, a necessidade de deixar uma pequena nota como complemento ao projecto que denuncia a alteração de pensamento que aconteceu no decorrer da dissertação.

Se no início deste processo entendíamos que pensar um projecto de reconversão de uma ruína seria estabelecer uma intervenção que iria sempre da “Nostalgia à Contemporaneidade,” é hoje, para nós claro, que é a especificidade da nossa circunstância contemporânea que nos faz olhar o passado ultrapassado com nostalgia.

*We live now, though we may say that we have always lived, in a time of ruination.*²

Somos produto de um século e de um presente que vê a ruína tornar-se uma prática comum. À destruição maciça que se produziu na primeira e segunda guerras mundiais seguiram-se e seguem-se inúmeros ataques de destruição ao edificado que até hoje se perpetuam.

Somos produto de um século onde os hábitos e modos de vida também se alteraram definitivamente. Rompeu-se com a “tradição”. Rompeu-se com a forma de transmitir a cultura como critério de acção, e esta transforma-se num acumular de acções, significados e objectos obsoletos inúteis, onde o Homem já não é capaz de se reconhecer.

Somos produto de um século, onde perante a destruição e a ruptura, nos tornamos obcecados com a memória como forma de preservação de um passado que, apesar de por vezes não compreendermos, identificamos como componente base da nossa identidade. A sua perda representa a nossa perda.

Perante a ameaça patente o estatuto da ruína altera-se inevitavelmente. Se um dia foi romântico olhá-la, hoje, a sua reconstrução torna-se urgente.

*The 20th century began with a futuristic utopia and ended with nostalgia.*³

Daí a “nostalgia” da sociedade contemporânea, esse sentimento de tristeza provocado por uma profunda saudade de quem se sente longe do passado que julga ser o seu “lar.” Daí a vontade de reconstruir a arquitectura onde somos capazes de reconhecer essa teimosa permanência no Tempo que se revela na sua materialidade.

Por tudo isto, se hoje pudéssemos modificar o título desta dissertação, ela chamar-se-ia “Da Contemporaneidade à Nostalgia.”

1 BORGES, Jorge Luis. In *Caixa de Leitura da Utilidade dos Inconvenientes da Nostalgia para a Vida. Nostalgia, Punkto*. Porto. Número 3 (2013)

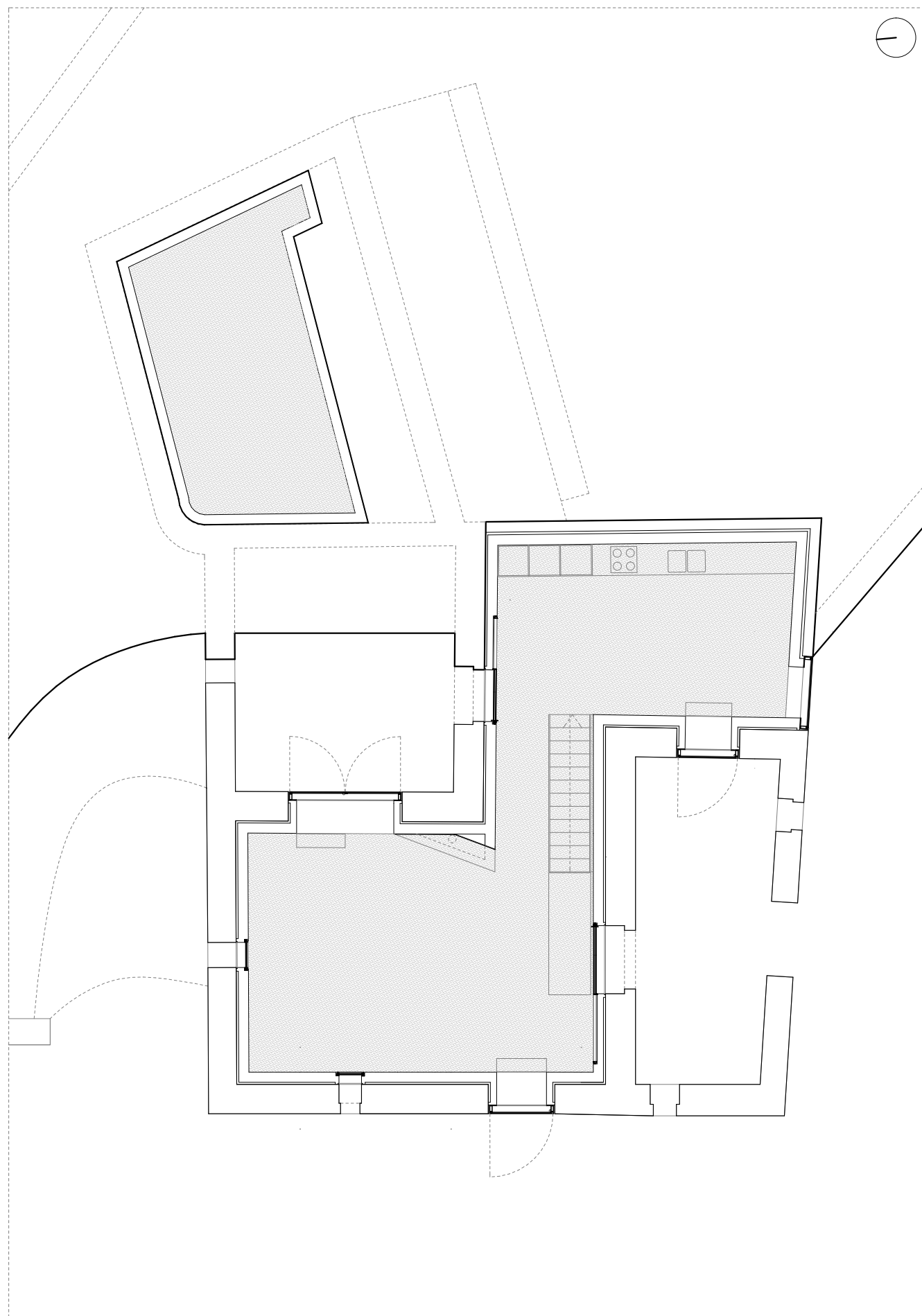
2 DILLON, Brian- *Introduction: A short story of decay*. In DILLON, Brian- *Ruins: Documents of Contemporary Art*. London: The MIT Press, 2011, p.10

3 BOYM, Svetlana- *The future of nostalgia*. *Caixa de Leitura da Utilidade dos Inconvenientes da Nostalgia para a Vida. Nostalgia, Punkto*. Porto. Número 3 (2013)

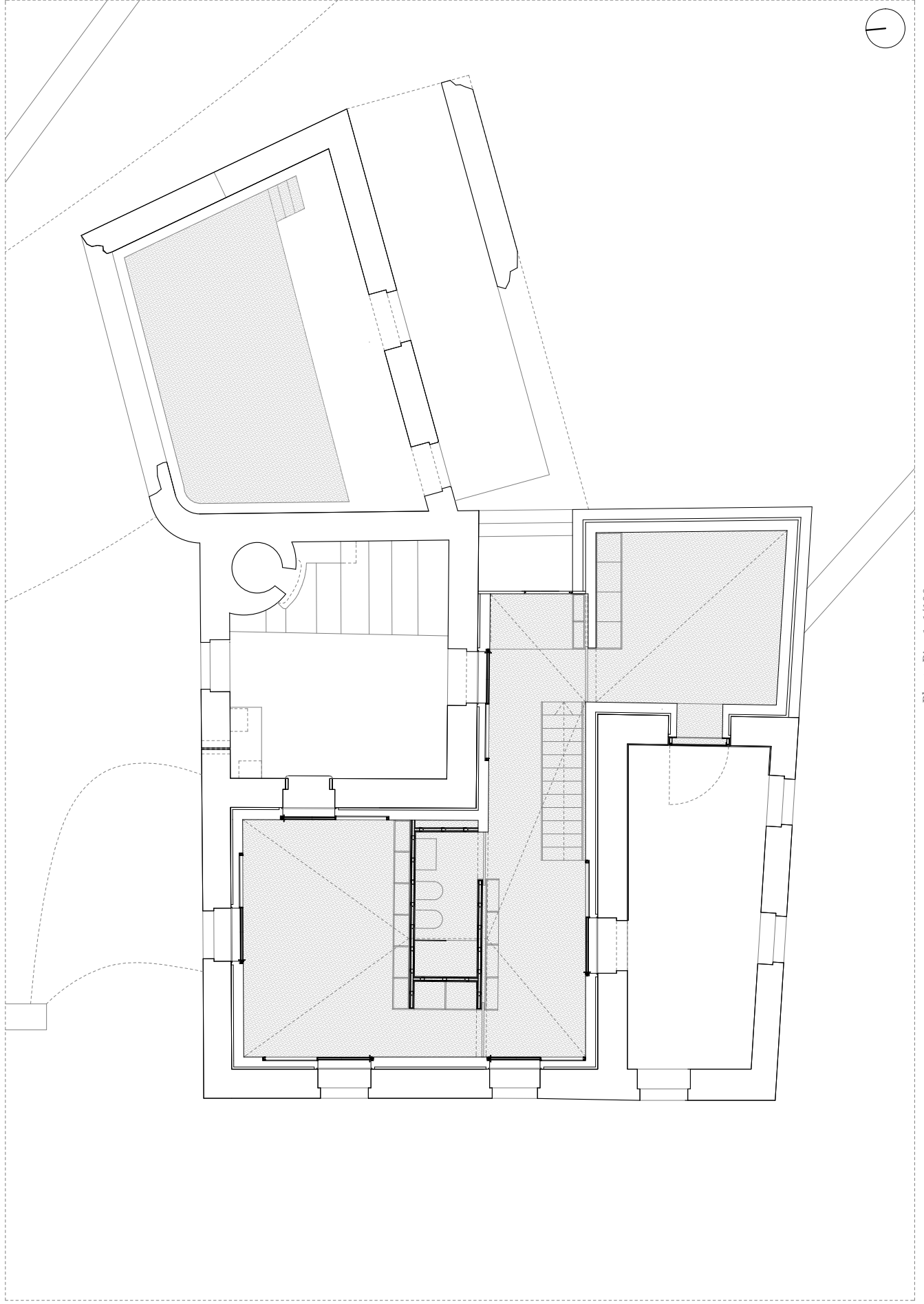
Desenhos de Projecto



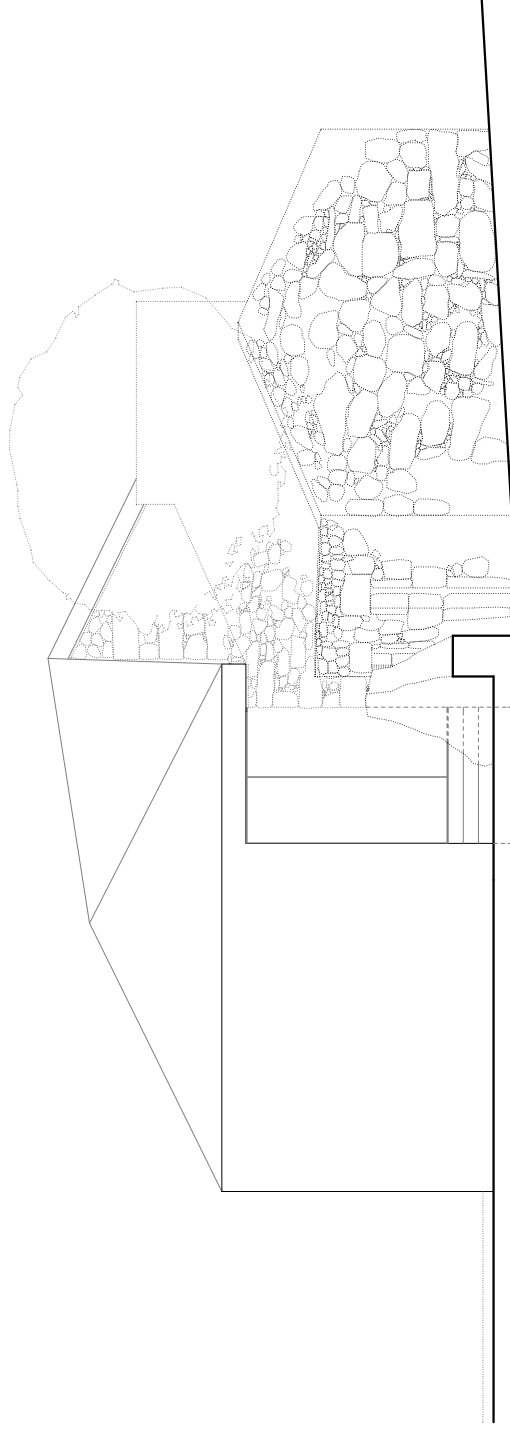
Planta de Implantação, 1/500



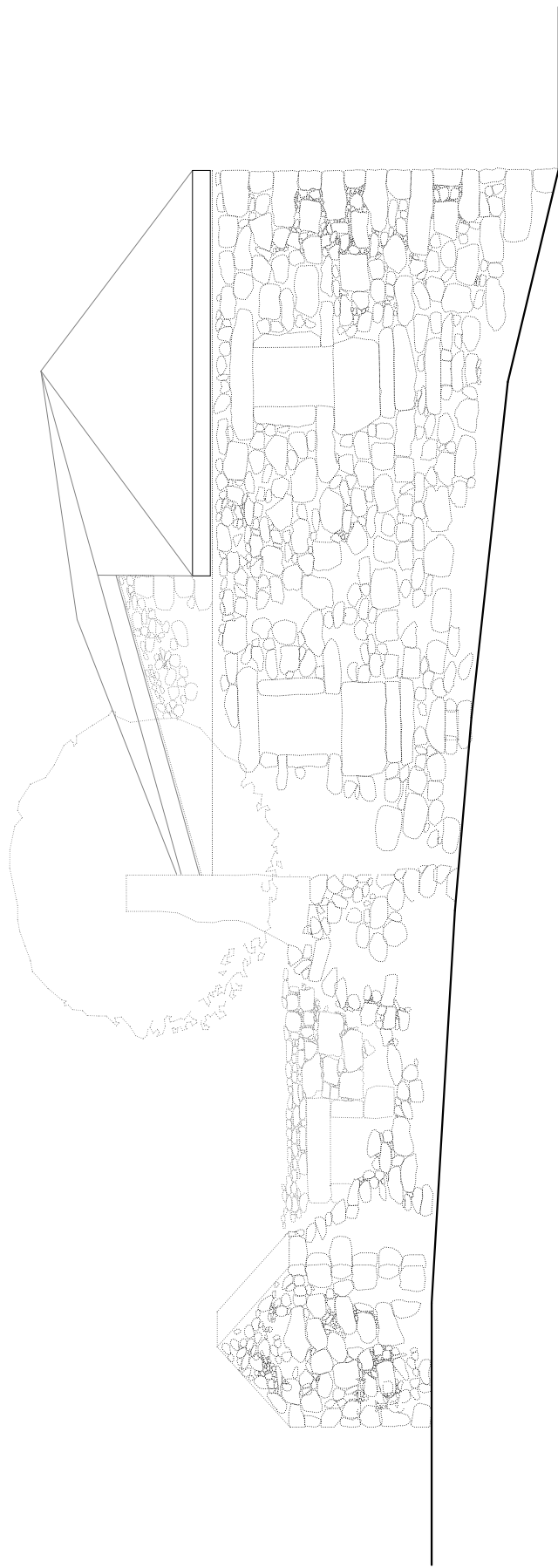
Planta Piso 0, 1/100

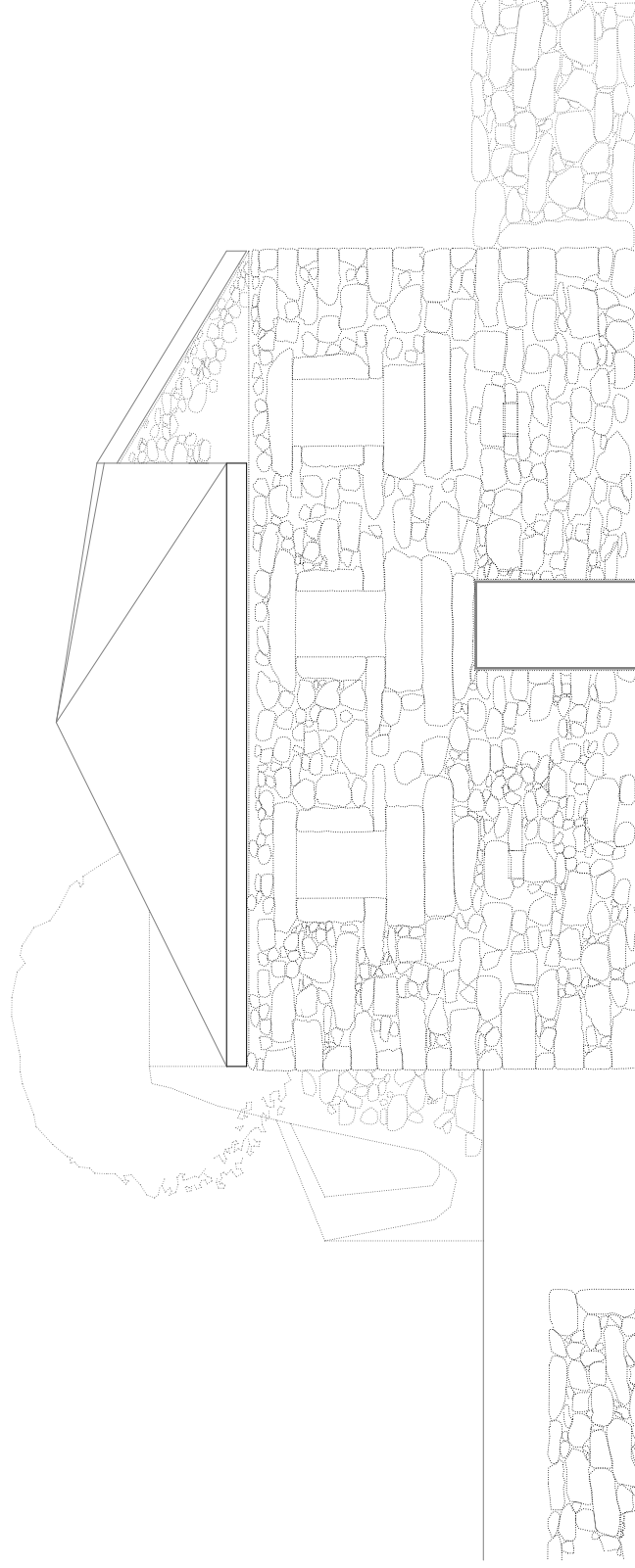


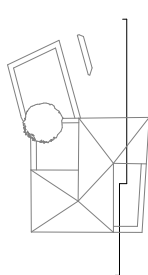
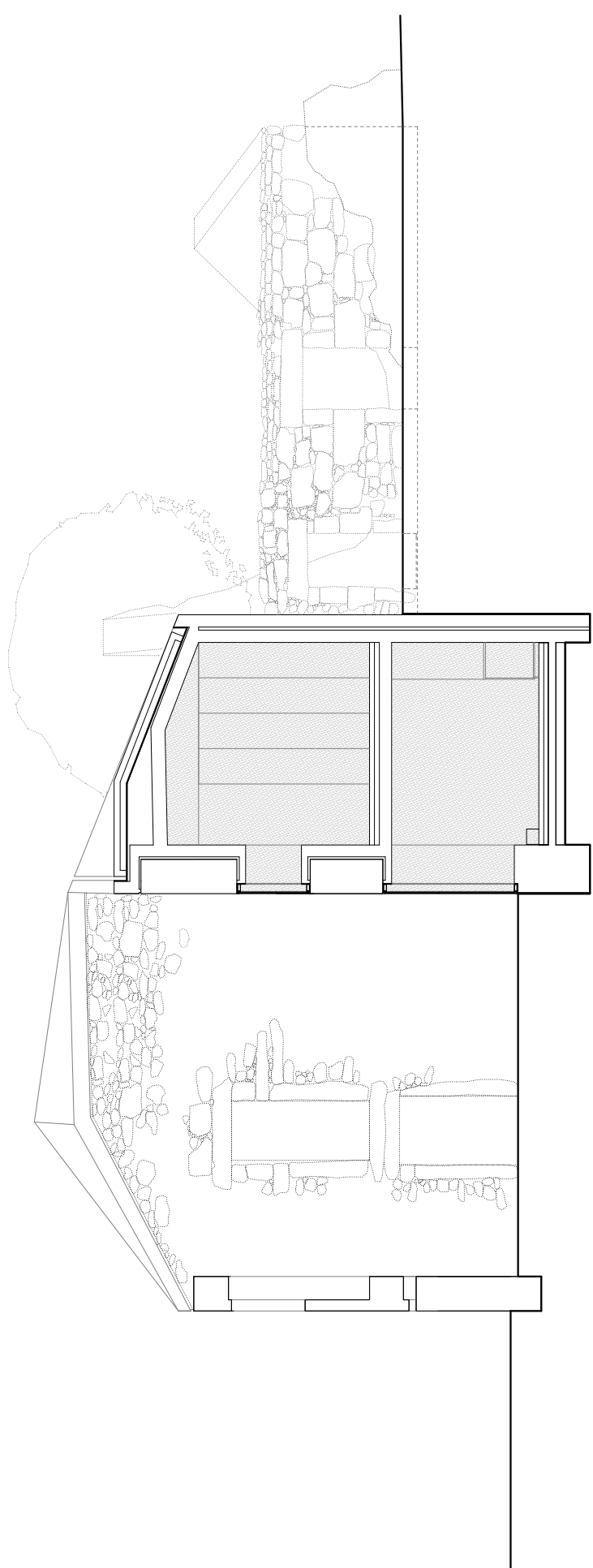
Planta Piso 1, 1/100



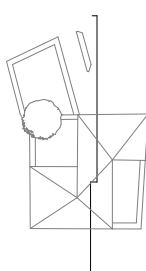
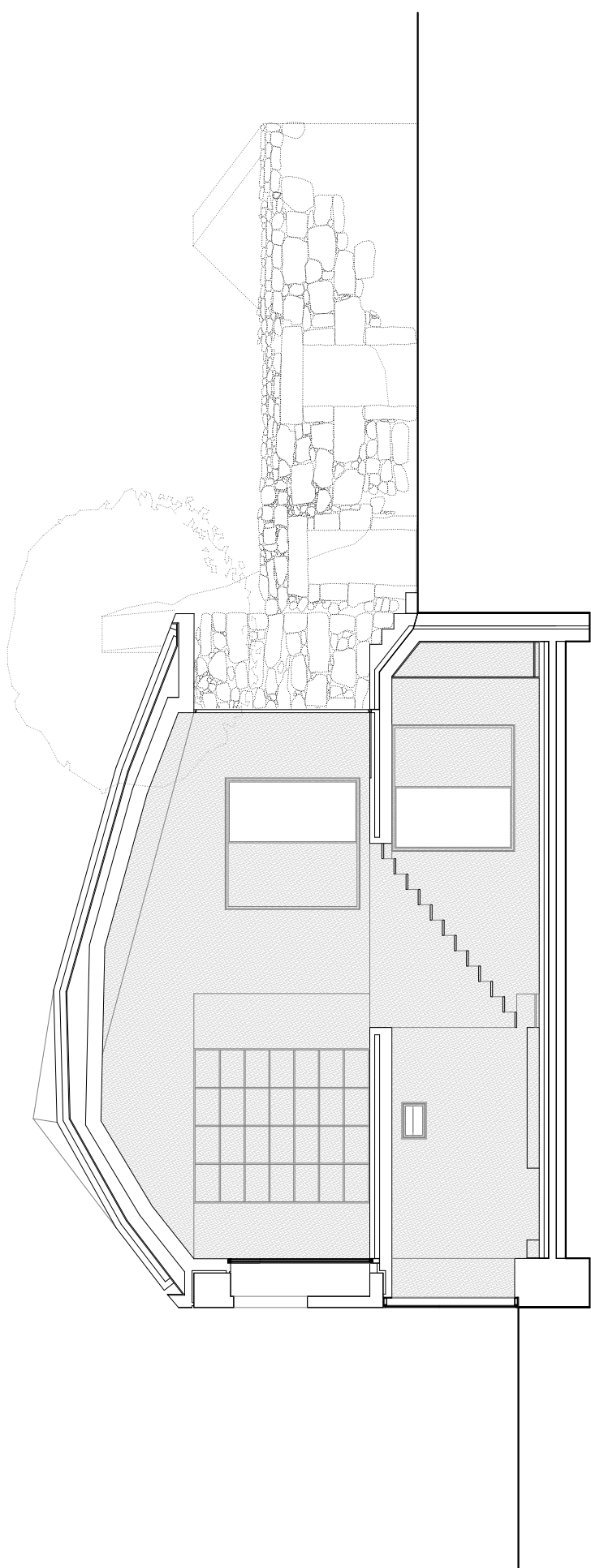




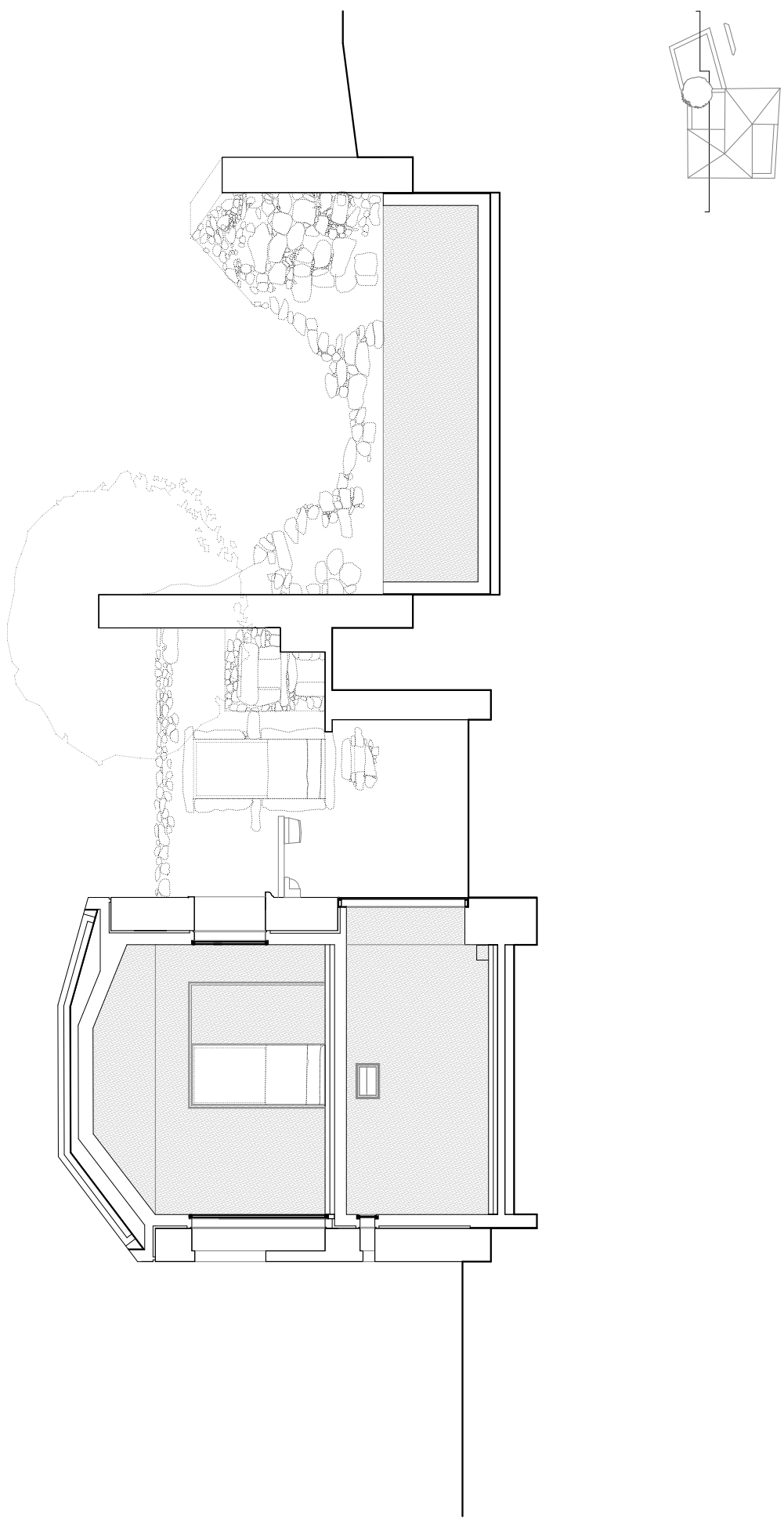


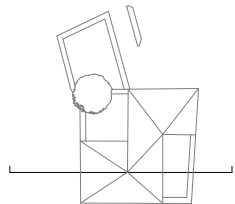
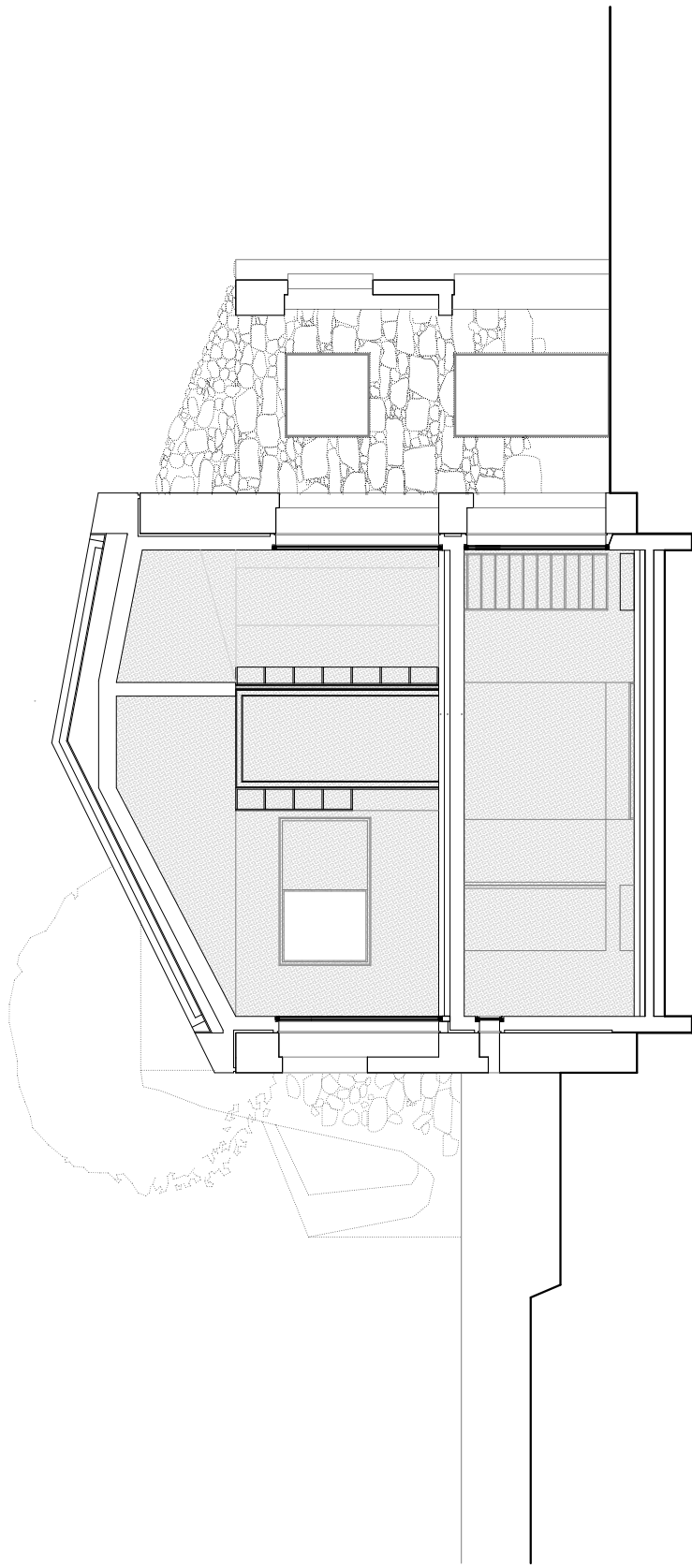


Corte A , 1/100

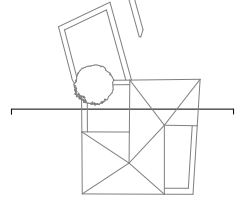
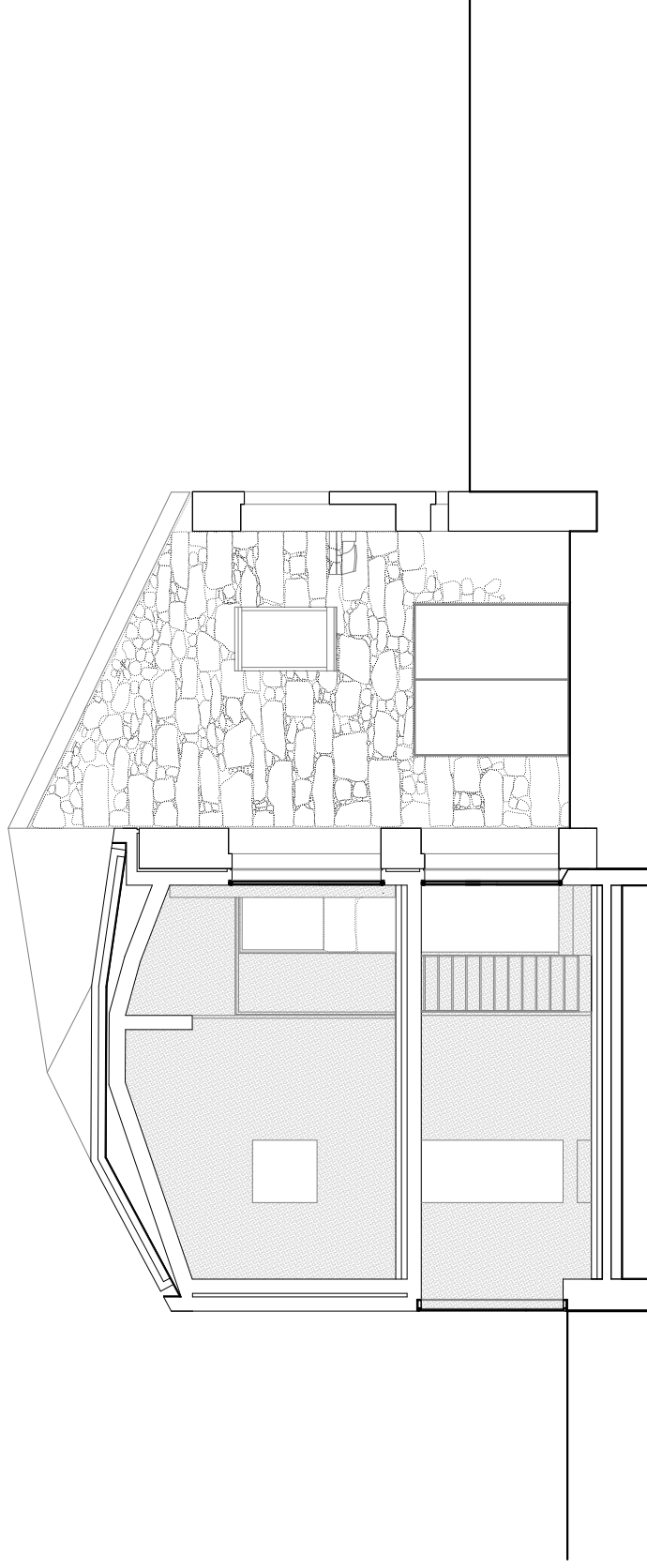


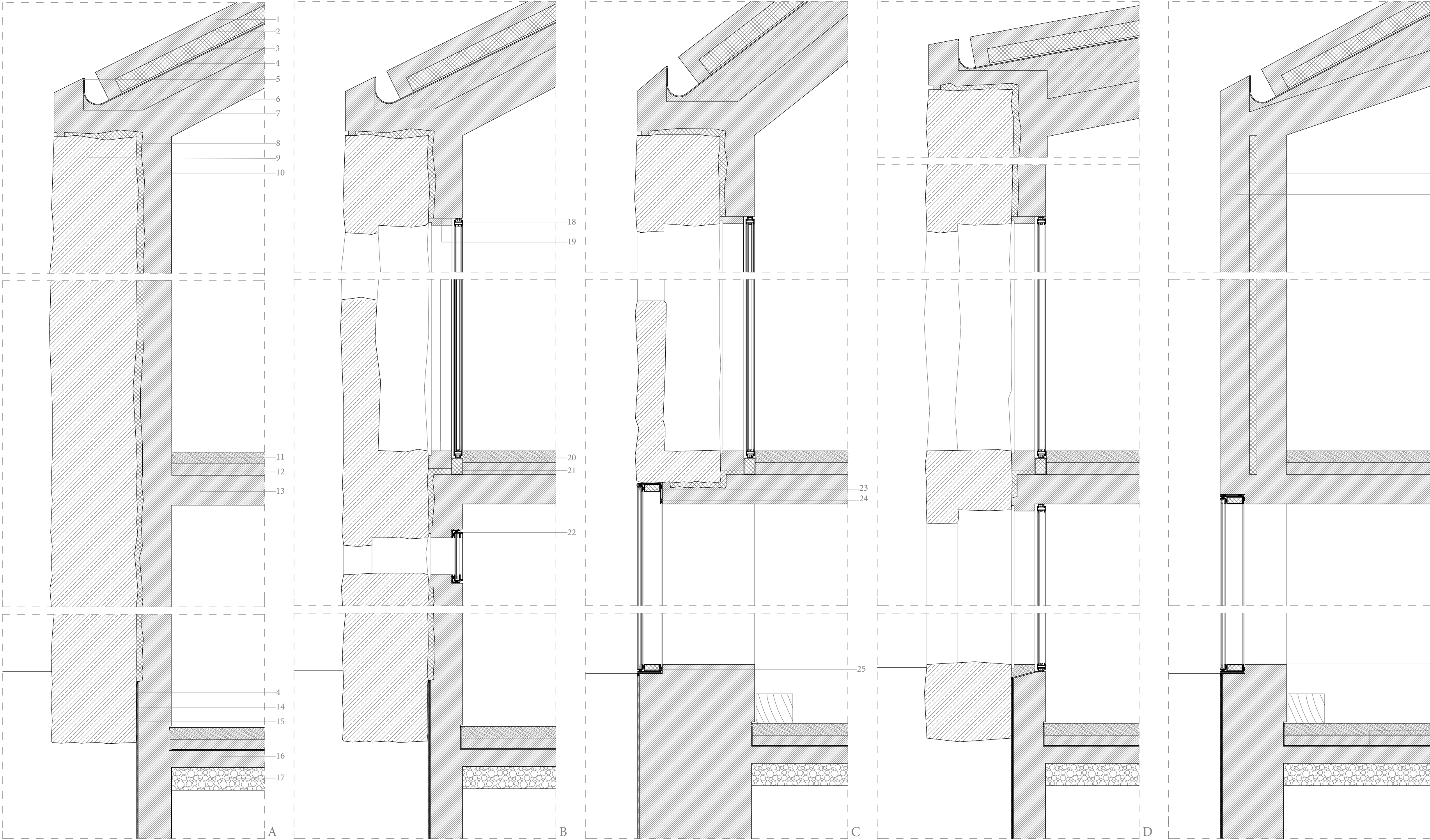
Corte B , 1/100



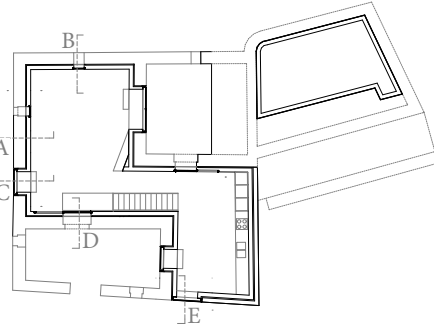


Corte D , 1/100





- 1- Laje de betão- 100mm
- 2- Isolamento térmico de poliestireno extrudido - 120mm
- 3- Capa protectora
- 4- Impermeabilização com dupla tela betuminosa - 3+4mm
- 5- Mástique elástico
- 6- Camada de forma de betão leve, espessura variável
- 7- Laje de betão armado - 250 mm
- 8- Isolamento térmico de poliuretano injectado - espessura variável de aproximadamente 40 mm
- 9- Parede pré-existente em alvenaria de pedra de granito
- 10- Parede de betão armado hidrófugo- 200mm
- 11- Betonilha afagada - 80 mm
- 12- Camada de regularização de betão leve - 80 mm
- 13- Laje de betão armado de 200 mm
- 14- Manta drenante
- 15- Geotêxtil
- 16- Laje de betão 120 mm
- 17- Camada de brita 150 mm
- 18- Caixilharia de correr do tipo panoramah bi-rail
- 19- Padieira em betão pré-fabricado
- 20- Soleira em betão pré-fabricado
- 21- Pré-aro injectado com isolamento térmico injectado
- 22- Caixilharia de oscilo-batente de Ferro
- 23- Pré-aro em ferro com isolamento térmico injectado
- 24- Cantoneira de ferro para suporte da caixilharia
- 25- Caixilharia de batente de ferro
- 26- Isolamento térmico de poliestireno extrudido -50 mm
- 27- Parede de betão armado hidrófugo- 450mm
- 28- Geotêxtil
- 29- Impermeabilização com dupla tela betuminosa
- 30- Geotêxtil









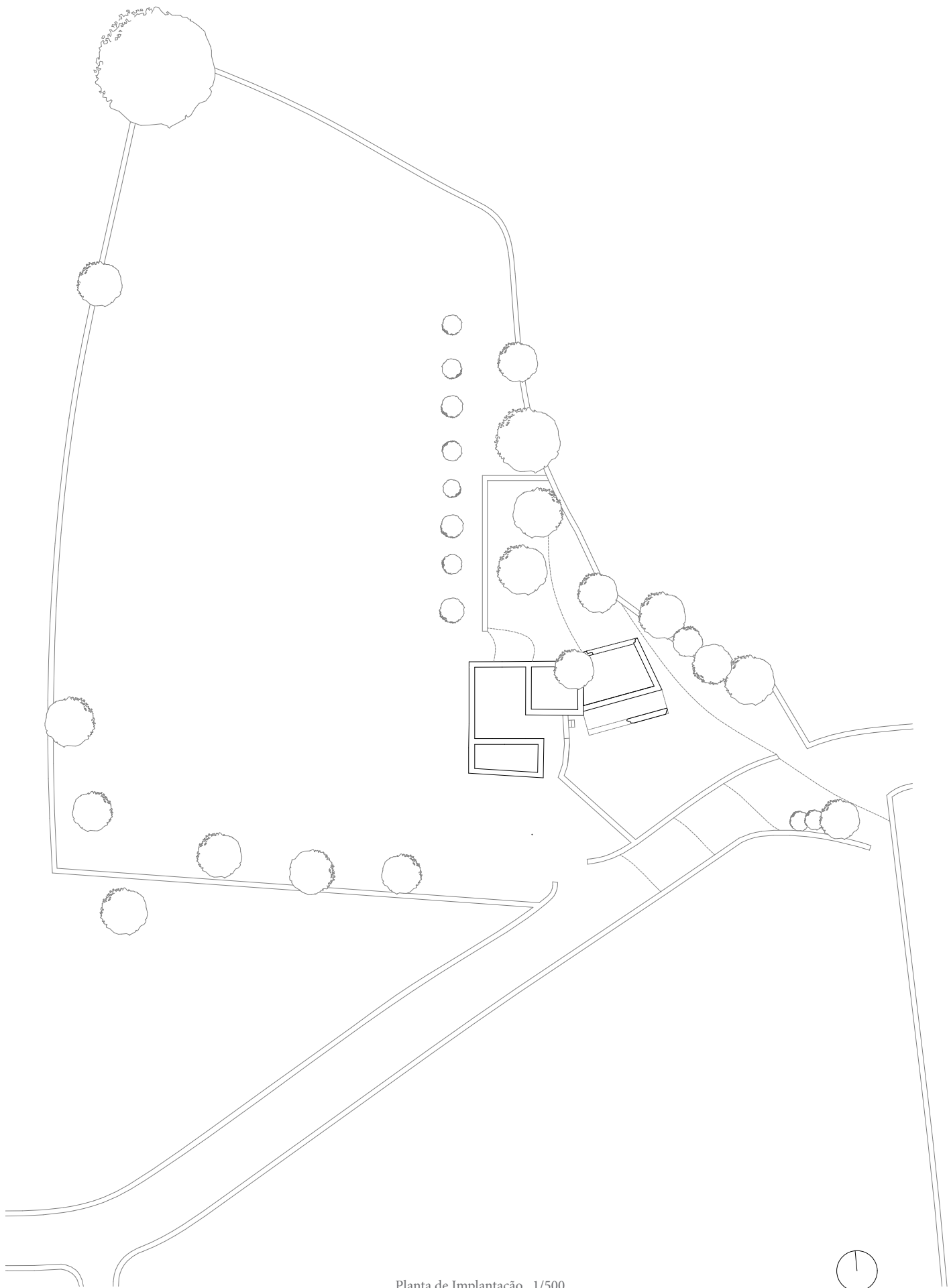




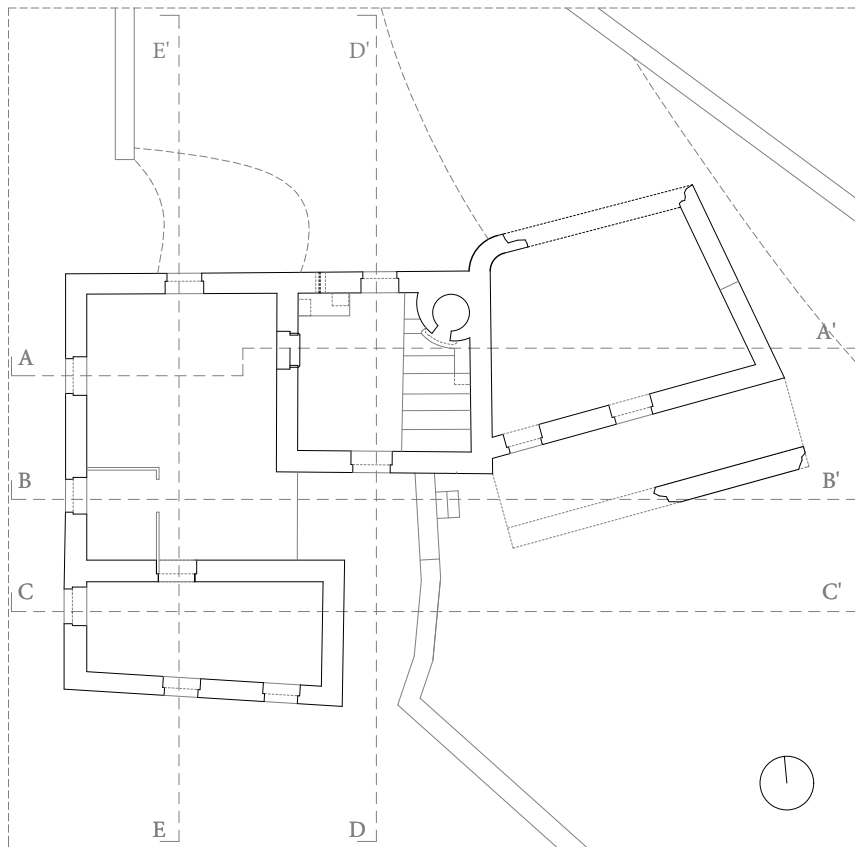




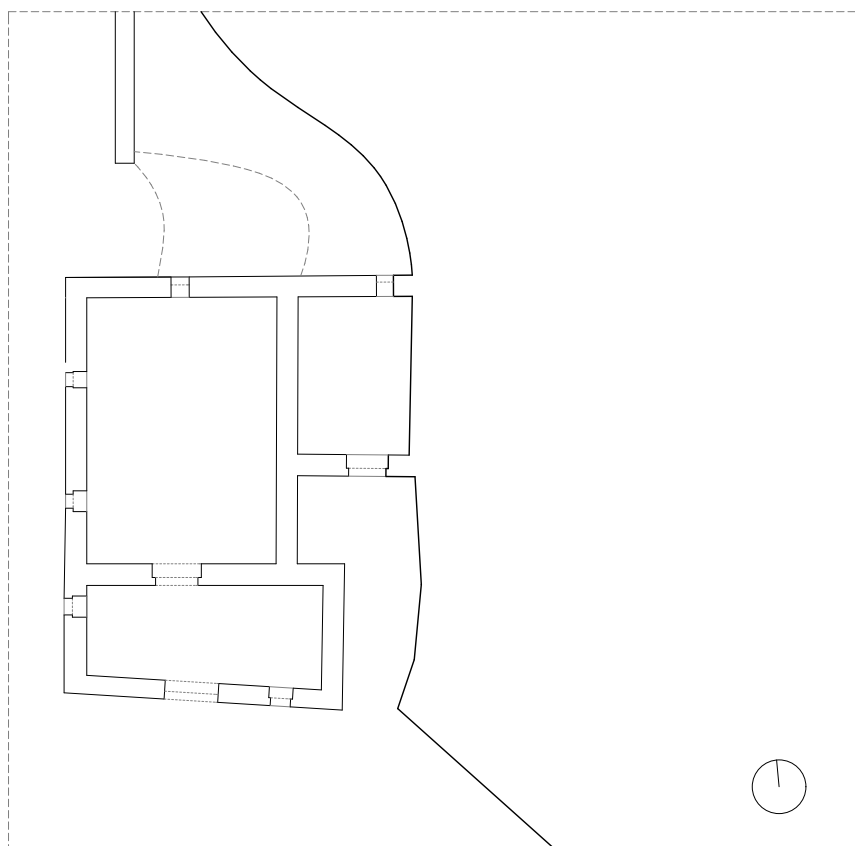
Desenhos de Levantamento



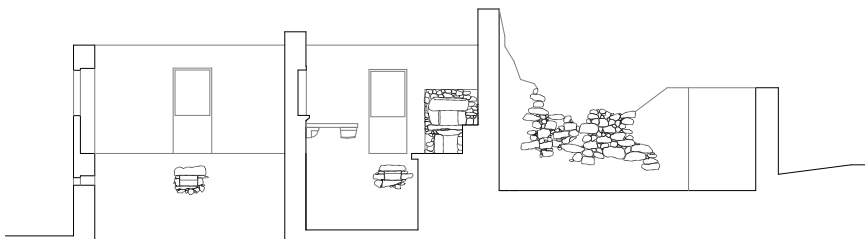
Planta de Implantação , 1/500



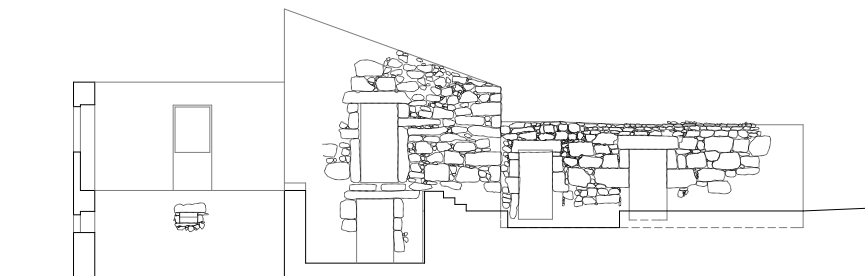
Planta Piso 1, 1/200



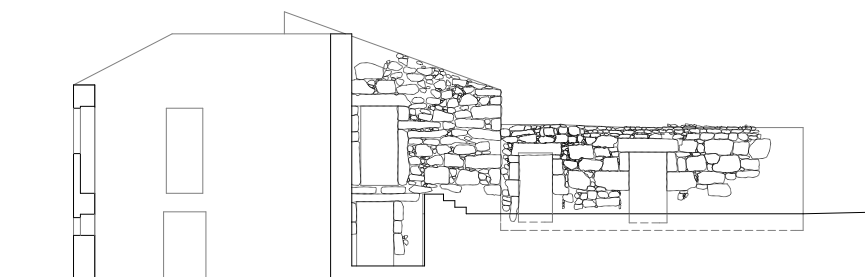
Planta Piso 0, 1/200



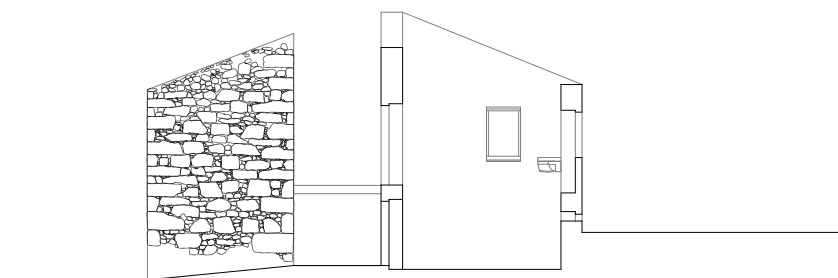
Corte A- A', 1/200



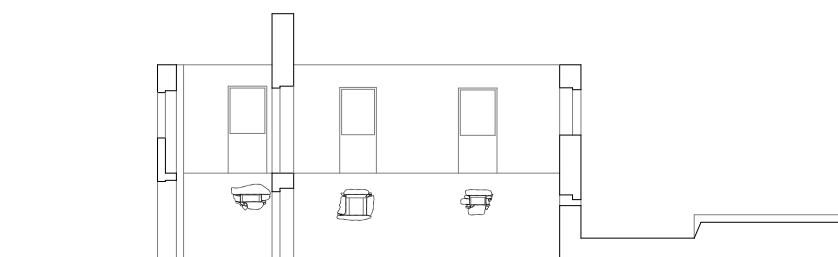
Corte B- B', 1/200



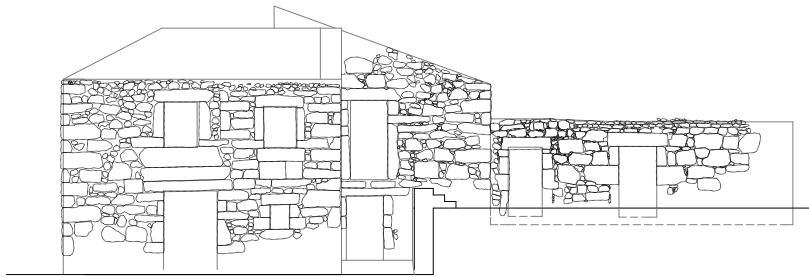
Corte C- C', 1/200



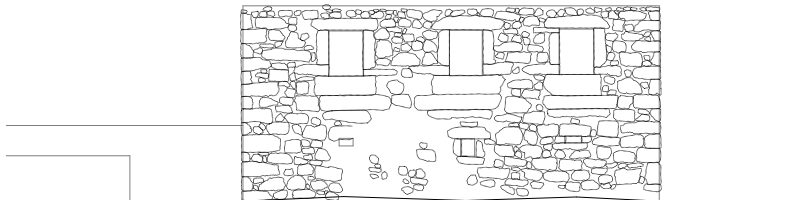
Corte D- D', 1/200



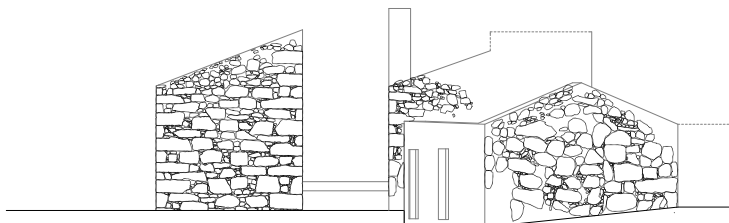
Corte E- E', 1/200



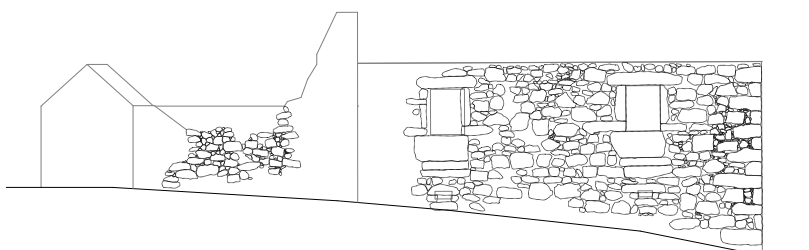
Alçado Sul, 1/200



Alçado Oeste, 1/200



Alçado Este, 1/200



Alçado Norte, 1/200

Referências Bibliográficas

Livros

ÁBALOS, Iñaki- *A boa vida: visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003

BACHELARD, Gaston - *The Poetics of Space*. Boston : Beacon Press, 1994

BARATA, Martins - *Arquitectura Popular Portuguesa*. [S.l.]: Correios e Telecomunicações de Portugal, 1989

BATISTA, Padre António José - *Apontamentos para uma Monografia de Cossourado*-Barcelos: Edição de Autor, 2013

CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima – *Construir no Tempo*. Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi. Lisboa : Estar, 1999

CARDOSO, Isabel Lopes- *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*. Porto: Dafne, 2013

CASELLA, Gabriela - *Gramáticas de Pedra/ Levantamento de Tipologias de Construção Murária*. Porto : Centro Regional de Artes Tradicionais, 2003

CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Ed. 70, 2000

COMINO, Mario Algarín - *Arquitecturas Excavadas. el proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2006

DEPLAZES, Andrea - *Constructing Architecture: materials processes structures: a handbook*. Zurich: Birkhauser, 2008

ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni- *Eduardo Souto de Moura*. Milano: Electa, 2003

FORTY, Adrian - *Words and buildings : a vocabulary of modern architecture*. New York : Thames & Hudson, 2000

GIACCHINO, Stefania; ROTELLI, Marco Nereo- *Gibellina : un luogo, una città, un muzeo. La ricotruzione. Un lugar, una ciudad, un museo. La reconstrucción. Um local, uma cidade, um museu. A reconstrução : Barcellona, Oporto, Gemona, Gibellina*. Palermo: AGORA, 2004

GRASSI, Giorgio- *Leon Batista Alberti e a arquitectura romana*. Porto: Fundação Marques da Silva/ Edições Afrontamento, 2015

GRONDONA, Javier; BABIANO, José Carlos - *Rehabilitación y vivienda en Sevilla : renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica : 1975-1988*. Sevilla: C.O.A.A., 1989

HEUVEL, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del future a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007

HORRILLO, Rafael García – *Alberto Burri*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006

LEAL, João - *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*. Porto : Fundação Marques da Silva, 2008

LEÓN, Juan Hernández; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís- *Santa Maria do Bouro; Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: WHITE & BLUE, 2001

LOPES, Diogo Seixas - *Melancoly and Architecture; On Aldo Rossi*. PARKBOOKS, 2015

LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito - *Património arquitectónico e arqueológico : cartas, recomendações e conveções internacionais*. Lisboa : Livros Horizonte, 2004

LYNCH, Kevin - *What time is this place?*. Cambridge : MIT Press, 1972

MONTANER, Josep Maria - *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. [S.l.] Rizzoli, 1980

OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003

PERETTI, Laura - *Eduardo Souto de Moura : temi di progetti: mostre di architettura al Museo d'Arte*. Milano: Skira, 1998

PESSANHA, Matilde - *Siza: Lugares Sagrados – Monumentos*. Porto: Campo das Letras, 2003

RIEGL, Alois - *El Culto Moderno de Los Monumentos, su Carácter Y Sus Orígenes*. Sevilla : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007

RIVAS, Juan Luís de las - *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1992

RODRIGUES, José Manuel [et al.]- *Teoria e Crítica de Arquitectura: século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos. 2010

ROMANO, Ruggiero -1. *Memória-História : Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984

RUSKIN, John - *The Seven Lamps of Architecture*. Londres : George Allen & Unwin, 1889

SANTA-MARIA, Luis Martínez - *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004

SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITECTOS- *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961

SMITHSON, Alison and Peter - *Changing the Art of Inhabitation: Mies'pieces. Eames Dreams. The Smithsons*. London: Artemis, 1994

SOLÀ- MORALES, Ignacio de – *Intervenciones*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006

SORIANO, Federico - *100 Hipermínimos y uno último de Francisco Jarauta*. Madrid: Lampreave, 2009

TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro - *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos*

disciplinares. Porto : FAUP publicações, 2011

TÁVORA, Fernando - *O problema da casa portuguesa*. Lisboa : Manuel João Leal, 1947

TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitecturas do granito: arquitetura popular*. Arcos de Valdevez : Município, 2013

TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Blau, 2000

TRIGUEIROS, Luiz – *Fernando Távora*, Lisboa: Blau, 1993

USTARROZ, Alberto- *La lección de las Ruinas. (Arquíthesis núm.1)* Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 1997

ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009

ZUMTHOR, Peter – *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005

Artigos em Publicações Periódicas

DOMINGUES, Álvaro - *A paisagem revisitada*. *Revista Finisterra*. Lisboa, Vol.XXXVI, Nº 72 (2001), pp. 55-66

TUFF, Mark - *LISBON: The 1843 Thalia Theatre has been reconstructed after 150 years as a ruin*. *Mark Tuff reports. Architecture Today*. London, nº 234 (2013) p.10-12

ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan - *Una nueva Naturalidad (7 micromanifiestos)*. 2G -Ábalos & Herreros. Barcelona, nº22 (2002), p.26-33

COLLOVÀ, Roberto, *Piazza Alicia e Chiesa Madre a Salemi*. *Firenze architettura*. Firenze: Nº1(2006), p.58-65

FRAMPTON, Keneth, *Rappel à L'ordre: The Case For The Tectonic*. *Architectural Design* 60, [S.l.] : no3-4 (1990), p.20-32

Publicações Periódicas

Arqa, Persistências Rurais. Lisboa, nº101 (2012)

Arqa, Ruínas Habitadas. Lisboa, nº112 (2014)

Arqa, Aproximações Locais. Lisboa, nº119 (2015)

El Croquis, Eduardo Souto Moura 1995-2005. Madrid, nº124, 2005

El Croquis, Eduardo Souto Moura 2005-2009. Madrid, nº146, 2009

El Croquis, Aires Mateus 2002-2011. Madrid, nº154, 2011

Punkto, Destruição. Porto, nº2 (2011)

Punkto, Nostalgia. Porto, nº3 (2013)

TC Cuadernos, *Menos é Mais*, Francisco Vieira de Campos y Cristina Guedes, *Arquitectura 2000-2013*. Valencia, nº111(2013)

Teses, Dissertações e outras provas académicas

LOBO, Matilde Barreira da Costa – *Estratégias de reconstrução urbana: experiência do Chiado em discurso directo*. Porto: FAUP, 2014 (Dissertação de Mestrado)

MONTEIRO, Ana Catarina Gomes Castro – *O tema da ruína na obra de Eduardo Souto Moura: Uma reflexão sobre o valor da memória na prática de projecto*. Porto: FAUP, 2009 (Prova Final para Licenciatura)

OLIVEIRA, Pedro Xavier Barbosa Oliveira– *Circunstância, Memória, Método: Uma experiência de projecto*. Porto: FAUP, 2014 (Dissertação de Mestrado)

REBELLO DE ANDRADE, Maria Isabel Sousa Cardoso - *Lugar, Memória, Corpo: Nostalgia da casa sonhada*. Porto: FAUP, 2011 (Dissertação de Mestrado)

RODRIGUES, Ana Luísa Jardim Martins – *A habitabilidade do espaço doméstico: O cliente, o arquitecto, o habitante e a casa*. Guimarães: FAUM, 2008 (Tese de Doutoramento)

SOUSA, João Francisco Lopes de – *Um Lugar na paisagem construída : estudo para a adaptação de uma adega*, Porto: FAUP, 2014

Artigos em Documentos electrónicos

POPP, Peter - *An Archaic Monolith: Summer House by Buchner Bründler Architekten*. *Concrete Construction*. Detail [Em linha], nº6 (2014). atua. 14 Agosto 2014. [Consult. 2 Jul. 2015]. Disponível em: < <http://www.detail-online.com/article/an-archaic-monolith-summer-house-by-buchner-bruendler-architekten-16776/>>

BAEZA, Alberto Campo- *De la Cueva a la Cabaña. Sobre lo Estereotómico y lo Tectónico en Arquitectura*. [Em linha]. [Consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <http://issle.blogspot.pt/2009/02/de-la-cueva-la-cabana-sobre-lo.html>

Documentos electrónicos

<http://barbaslopes.com/np4/home>

<http://www.bbarc.ch/>

<http://www.sami-arquitectos.com/>

<http://www.wwmarchitects.co.uk/>

Registo vídeo

ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. (Curta Metragem)

Índice de Imagens

Agradecimentos

Arquivo Pessoal

Motivação

Arquivo Pessoal

Capítulo I - Ruína, Memória, Arquitectura

1. http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/70e6_resenha170
2. http://www.nccsc.net/sites/default/files/Piranesi_ViaAppiaImaginarie_STORE3
3. Arquivo Pessoal
4. <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-tintern-abbey-the-crossing-and-chancel-looking-towards-the-r1141174>
5. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/piper-st-mary-le-port-bristol-n05718>
6. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/caulfield-ruins-p04076>
7. -13. Arquivo Pessoal
14. <http://exhibitions.guggenheim.org/burri/art/cracks/grande-bianco-1971>
15. <http://exhibitions.guggenheim.org/burri/art/cracks/nero-cretto-1976>
16. <http://www.artslife.com/wp-content/uploads/2015/07/929475328-il-cretto-gibellina-vecchia-alberto-burri-cemento.jpg>
17. <http://www.webalice.it/leonardomistretta/GIBELLINA-GENNAIO-1968-002.jpg>
18. <https://luoghidelvento.files.wordpress.com/2014/03/gibellina2.jpg>
19. <http://www.jeymeg.com/wp-content/uploads/2015/10/Ferdinando-Scianna-Gibellina-dopo-il-terremoto-del-1969.jpg>
20. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/1a/64/9a/1a649ad476f1a2a44cb45c1544d56a2f>
21. http://s3.amazonaws.com/europaconcorsi/project_images/1361790/01_Planimetria-gen-Salemi_full
22. http://icaud.epoka.edu.al/res/1_ICAUD_Papers/1ICAUD2012_Antonella%20Versaci_Cardaci.pdf
23. http://icaud.epoka.edu.al/res/1_ICAUD_Papers/1ICAUD2012_Antonella%20Versaci_Cardaci.pdf
24. Arquivo Pessoal
25. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cc/39/17/cc391714214e51ef41d83e2b59435f92.jpg>
26. <http://drainmag.com/entropy-ephemera-and-visions-of-the-home-in-tricia-middletons-form-is-the-destroyer-of-force-without-severity-there-can-be-no-mercy/>
27. - 28. Arquivo Pessoal

Capítulo II - Posturas de Intervenção

1. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4e/FuseliArtistMovedtoDespair.jpg/250px-FuseliArtistMovedtoDespair.jpg>
2. (esquerda) <https://www.facebook.com/vaumm/photos/pb.121083314631943.-2207520000.1452975621./980624198677846/?type=3&theater>
2. (direita) <https://www.facebook.com/vaumm/photos/pb.121083314631943.-2207520000.1452975714./876385575768376/?type=3&theater>
3. - 4. Arquivo Pessoal
5. (esquerda)
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Teatro_Romano_di_Catania_\(1930\).png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Teatro_Romano_di_Catania_(1930).png)
5. (direita) Arquivo Pessoal
6. http://web.educastur.princast.es/proyectos/jimena/pj_leontinaai/arte/webimarte2/WEBIMAG/RENACIMIENTO/imagenes/Alberti/tmalgal.jpg
7. SOLÀ- MORALES, Ignacio de - *Intervenciones*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006, p.19

8. <http://www.quondam.com/33/3351.htm>

9. (de cima para baixo)

9.1 <http://3.bp.blogspot.com/-fhGnC8uPDQw/UIFLj6rMu6I/AAAAAAAAAEvs/nqWrG6MWVdg/s1600/sfmontelios16.jpg>

9.2 <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70191/>

9.3 <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70191/>

9.4 http://bragamaior.blogspot.pt/2012_10_01_archive.html

9.5 <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70191/>

10. -14. Arquivo Pessoal

15. https://en.wikipedia.org/wiki/Egon_Eiermann#/media/File-Bundesarchiv_B_145_Bild-P060400,_Berlin,_Kaiser-Wilhelm-Ged%C3%A4chtnis_Kirche_und_Kurf%C3%BCrstendamm

16. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/9b/7f/e1/9b7fe189c17bd0321ec8cc3cefd46b97.jpg>

17. ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem

18. ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem

19. TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto de Moura*: Lisboa: Blau, 2000

20. TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto de Moura*: Lisboa: Blau, 2000

21. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-michelangelos-david-t06944>

22. Arquivo Pessoal

23. – 27. <http://www.sami-arquitectos.com/en/works/show/ec-house>

28. – 34. <http://www.bbarc.ch/>

35. <http://barbaslopes.com/np4/14.html>

36. Arquivo Pessoal

37. <http://barbaslopes.com/np4/9.html> e <http://barbaslopes.com/np4/147.html>

38. http://www.byrneaq.com/?lop=projectos&list_mode=1&id=ed3d2c21991e3bef5e069713af9fa6ca#

39. Arquivo Pessoal

40. <http://barbaslopes.com/np4/8.html>

41. <http://barbaslopes.com/np4/23.html>

42. <http://barbaslopes.com/np4/22.html>

43. <http://barbaslopes.com/np4/20.html>

44. <http://barbaslopes.com/np4/11.html>

45. <http://barbaslopes.com/np4/21.html>

46. http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/09/27/article-2434625-185037F700000578-615_964x542.jpg
(esquerda); http://www.detail-online.com/inspiration/sites/inspiration_detail_de/uploads/imagesResized/projects/780_4782a18a4ad404bfb00b15ba05c6f4c0bdd4a297.jpg (direita)

47. <http://www.pricemyers.com/images/astley-castle--warwickshire-4-proj-lightbox.jpg>

48. http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/09/30/wwmarchitects_astleycastle.html

49. http://www.wwmarchitects.co.uk/subpage/public_buildings/astley_castle.php?view=pb (esquerda) http://www.wwmarchitects.co.uk/subpage/public_buildings/astley_castle.php?view=pb (direita)

50. https://i.guim.co.uk/img/media/a053e9206d40b9bc5b407d11fb34640959c1add8/0_0_1615_2100/master/1615.jpg?w=700&q=85&auto=format&sharp=10&s=7dcea40f21bde867299af5364064b676

51. http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/09/30/wwmarchitects_astleycastle.html

52. http://www.wwmarchitects.co.uk/subpage/public_buildings/astley_castle.php?view=pb

53. PERETTI, Laura- *Eduardo Souto de Moura : temi di progetti: mostre di architettura al Museo d'Arte*. Milano: Skira, 1998

54. ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem

55. <https://www.google.pt/>

[h?q=casa+de+baiao&espv=2&biw=1194&bih=971&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjYgr_Yxq_KAhVMHxoKHbQDBbAQ_AUIBigB#imgsrc=TrDx55RIE4c5mM%3A](https://www.google.pt/?q=casa+de+baiao&espv=2&biw=1194&bih=971&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjYgr_Yxq_KAhVMHxoKHbQDBbAQ_AUIBigB#imgsrc=TrDx55RIE4c5mM%3A)

56. *El Croquis, Eduardo Souto Moura 1995-2005*. Madrid, nº124, 2005, p.29

57. <http://files.bouro-st-maria.webnode.pt/200002021-b850ebafa5/50000000.jpg>

58. *El Croquis, Eduardo Souto Moura 1995-2005*. Madrid, nº124, 2005, p.28

59. *El Croquis, Eduardo Souto Moura 1995-2005*. Madrid, nº124, 2005, p.30

60. *El Croquis, Eduardo Souto Moura 1995-2005*. Madrid, nº124, 2005, p.31 (esquerda, em cima), ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem (restantes)

61. *El Croquis, Eduardo Souto Moura 1995-2005*. Madrid, nº124, 2005, p.35

62. *El Croquis, Eduardo Souto Moura 1995-2005*. Madrid, nº124, 2005, p.39 (esquerda) , ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. Curta Metragem (direita)

Capítulo III – Circunstância

1. Arquivo Pessoal

2. Montagem efectuada sobre mapa de Portugal proveniente de : http://www.zonu.com/maps/portugal_mapas/Satellite_Image_Photo_Portugal.jpg

3. Montagem efectuada sobre mapa proveniente de : <https://www.google.pt/maps>

4. Montagem efectuada sobre mapa proveniente de : <https://www.google.pt/maps>

5. Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1988, p.15

6. Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1988, p.14

7. - 8. Desenhos de Projecto

9. - 10. Levantamento Fotográfico

11. -12. Montagem efectuada sobre mapa de Portugal proveniente de <https://www.google.pt/maps>

13. (de cima para baixo)

13.1- <https://www.casamentos.pt/quintas-para-casamentos/quinta-casa-da-cal--e109828>

13.2- <https://www.google.pt/maps>

13.3-BATISTA, Padre António José - *Apontamentos para uma Monografia de Cossourado-Barcelos*: Edição de Autor, 2013, p.215

13.4-BATISTA, Padre António José - *Apontamentos para uma Monografia de Cossourado-Barcelos*: Edição de Autor, 2013, p.160

13.5-BATISTA, Padre António José - *Apontamentos para uma Monografia de Cossourado-Barcelos*: Edição de Autor, 2013, p.161

13.6-BATISTA, Padre António José - *Apontamentos para uma Monografia de Cossourado-Barcelos*: Edição de Autor, 2013, p.191

13.7-BATISTA, Padre António José - *Apontamentos para uma Monografia de Cossourado-Barcelos*: Edição de Autor, 2013, p.151

14. <http://www.street-view-maps.pt/>

15. - 18. Levantamento Fotográfico

19. - 20. Desenhos de Levantamento

21. - 24. Levantamento Fotográfico

25. - 26. Desenhos de Projecto

27. - 28. Levantamento Fotográfico

29. Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1988, p.56

30. Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1988, p.49

31. Desenhos de Projecto

32. Desenhos de Levantamento

33. – 36. Levantamento Fotográfico

37. TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitecturas do granito: arquitectura popular*. Arcos de Valdevez : Município, 2013, p.66

38. Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1988, p.131

39. - 40. Arquivo Pessoal

41. TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitecturas do granito: arquitectura popular*. Arcos de Valdevez : Município, 2013, p.65

42. Desenhos de Levantamento

43. – 49. Levantamento Fotográfico

Capítulo IV – Proposta de Intervenção

01. Imagem de Projecto

02. Arquivo Pessoal

03. - 04. Desenhos de Projecto

05. HEUVEL, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del future a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p.222

06. HEUVEL, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del future a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p.228

07. HEUVEL, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del future a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p.231

08. HEUVEL, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del future a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p.222

09. HEUVEL, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del future a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p.230

10. SMITHSON, Alison and Peter -*The Charged void : architecture* . New York : The Monacelli Press, 2001, p.238

11. SMITHSON, Alison and Peter -*The Charged void : architecture* . New York : The Monacelli Press, 2001, p.239

12. SMITHSON, Alison and Peter -*The Charged void : architecture* . New York : The Monacelli Press, 2001, p.238

13. Sindicato Nacional dos Arquitectos- *Arquitectura Popular em Portugal, Volume I*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1988, p.50-51

14. http://mlmrarquitectos.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/11/1743520_10204910379469443_8124549079485270728_n.jpg

15. HEUVEL, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del future a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p.231 (esquerda e direita)

16. <https://www.facebook.com/vaumm/photos/pb.121083314631943.-2207520000.1452996319./962860870454179/?type=3&theater>

17. – 25. Desenhos de Projecto

26. http://www.select.art.br/wp-content/uploads/sites/12/2014/07/esfera_di.jpg

27. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ba/78/e9/ba78e9ce2be5716c81a2d6c107bcf085.jpg>

28. Imagens de Projecto

29. - 32. Desenhos de Projecto

33. – 34. Imagens de Projecto

35. – 39. Desenhos de Projecto

40. <http://static.panoramio.com/photos/small/15864115.jpg>

41. (esquerda) <https://www.facebook.com/vaumm/photos/pb.121083314631943.-2207520000.1452997196./977479862325613/?type=3&theater>. (direita) http://2.bp.blogspot.com/-oO3YBLAjaGU/Vh4_Un2QVtI/AAAAAAAAADRC/mJvzjKnL96E/s1600/0000e85c_medium.jpeg

42. Arquivo Pessoal

43. http://alejahandlowa.eu/upload/image/books/3251-3500/el_croquis_145_christian_kerez_015.jpg

44. – 45. Imagem de Projecto

46. - 52. Desenho de Projecto

53. - <http://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-aonb-area-of-outstanding-natural-beauty-t13127>